DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XV. JAHRGANG



ZWEITER HALBJAHRSBAND

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART BERLIN UND LEIPZIG
VEREINIGT MIT SCHUSTER & LOEFFLER

INHALTSVERZEICHNIS

MUSIKLEBEN

BILDER — FAKSIMILES — NOTEN

NAMEN- UND SACHREGISTER

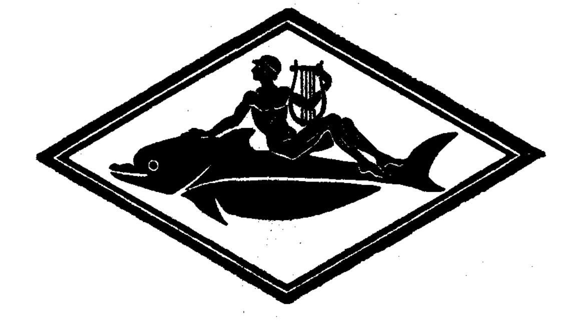
ZUM II. HALBJAHRSBAND DES XV. JAHRGANGS DER MUSIK (1922/23)

DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

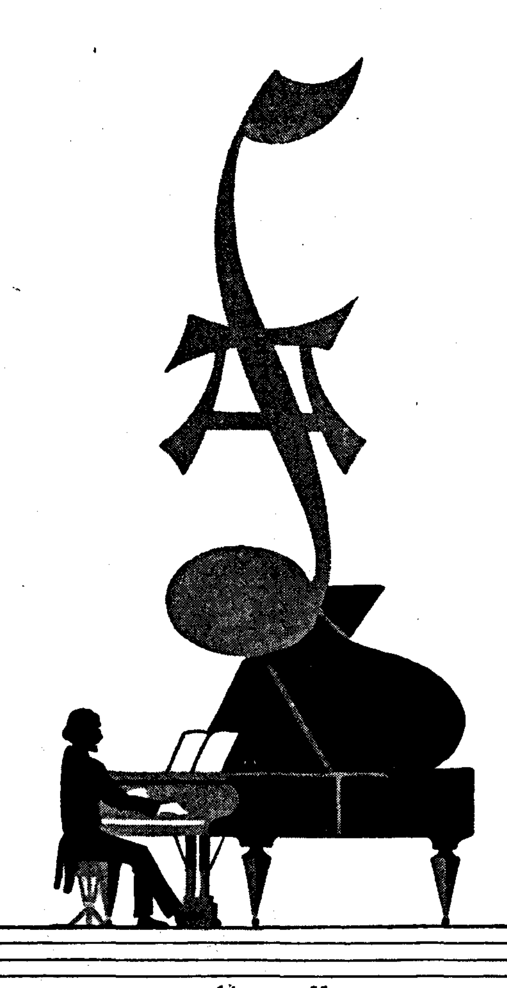
HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XV. JAHRGANG * HEFT 7



APRIL 1923

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART
BERLIN UND LEIPZIG * VEREINIGT MIT
SCHUSTER & LOEFFLER



AUGUST FÖRSTER

LÖBAU I/SA. + GEORGSWALDE TSCHECHO-SLOWAKEI

FLÜGEL

PIANOS

HARMONIUMS

UM MAHLERS SYMPHONISCHES WERK

EINE BETRACHTUNG ÜBER BEKKERS MAHLERBUCH

VON

HANS SCHNOOR-DRESDEN

Seit dem Erscheinen von Bekkers Buch über Mahlers Symphonien (erschienen bei der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin, vereinigt mit Schuster und Loeffler) sind zwei Jahre vergangen, indessen das Problem Mahler, kunstgeschichtlich betrachtet, zu keiner überzeugenden Lösung geführt, ja kaum über die Sphäre kleinlicher Polemik hinausgehoben werden konnte. Es scheint, als ob man sich stillschweigend geeint hätte, die Lösung dieses Problems in seiner vollen Eigenbedeutung wie im Zusammenhang mit den umfassenderen Fragen unserer heutigen künstlerischen Kultur überhaupt aufzuschieben und sich darauf zu beschränken, im Anschluß an praktische Darbietungen Mahlerscher Kunst die Frage zu stellen, was sie uns heute bedeutet. Während dieser zwei Jahre hat als einziges Werk, das sich als Kundgebung eines ernsten Willens zu umfassender Auseinandersetzung mit dem Mahler-Problem zu erkennen gibt, *Paul Bekkers* Buch das Interesse beherrscht. Und diese prävalierende Stellung in der Mahler-Literatur wird ihm im wechselvollen Kampf der Anschauungen erhalten bleiben, weil es sich nicht so sehr auf eine wirkende, treibende Macht im Musikleben der Gegenwart beruft, als sich mutig und durchaus unpolemisch zu einer künstlerisch-ethischen *Idee* bekennt. Kurz weil dies Buch die Aktualität eines »Falles« Mahler vergessen läßt und weil es rein erfaßten Mahlerschen Geistes voll ist.

Wie steht es heute um das lebendige Wirken und bewußte Aufnehmen von Mahlers Werk in der Masse der zur Kunst Hinstrebenden? Hat dies Werk, vom soziologischen Gesichtspunkt gewertet, gehalten, was Bekker ihm in der Zeit des großen revolutionären Ideenschwungs gelegentlich seiner Betrachtung über die Symphonie von Beethoven bis Mahler an Kraft einer »Gemeinschaftsbildung« zumaß? In seinem Mahler-Buch tritt dieser Gesichtspunkt auf lange Strecken ganz zurück, um erst bei den Ausführungen über die Achte wieder entscheidend hervorzuspringen. Allerdings auch hier nicht in Form einer Berufung auf die faktische Macht, die Mahler im Musikleben der Gegenwart geworden, sondern als Bekenntnis zur Idee und als Glaube an die künftige Sendung der Mahler-Symphonie. Es gehört zu einem Buche über Mahler heut in der Tat Bekennermut. Daß die Zahl der Aufführungen seiner Werke wohl immer noch im Wachsen ist, will im Grunde nichts über ihre Dauerhaftigkeit besagen. Wer in ihnen die Echtheit, die ethische Stärke ihres Schöpfers, wer die Ekstatik der musikalischen Visionen wirklich innerlich erlebt und geschaut hat, gerade der wird nicht wünschen, daß aus Mahler einmal so etwas wie der offizielle Symphoniker des Konzertsaales werde. Als

Bruckners Kanonisierung endlich erfolgt war, begann man ihn schon etwas zu »überwinden«... Kann aber, trotz vermehrter Aufführungsziffern, bei Mahler wirklich etwa in dem Sinne wie bei Reger (dessen unerkannte Gestalt jetzt beharrlich Zoll um Zoll aus urmusikalischem Fundus aufwächst) von einem Durchbruch seiner Kunst, einem fortschreitenden Innewerden unveräußerlichen Kunstgutes die Rede sein? Wem einmal solche Zweifel gekommen sind, für den erscheint Bekkers Buch in manchen Teilen als ungemein starke Belastung des Mahlerschen Symphoniewerkes nach seiner rein *musikalischen* Seite. Mag seine ideelle Bedeutung erst durch Bekker voll erhellt worden sein — musikalisch wird es auf eine Probe gestellt, die es nicht durchweg verträgt. Erst tönend verwirklicht sich schließlich doch der ideal-menschliche Gehalt des musikalischen Kunstwerkes. Und das denkbar härteste Kriterium seiner Vollkommenheit kann nur immer wieder aus lebendigem, klangsinnlichem Eindruck gewonnen werden. Es ist das Los aller Musikschriftstellerei, auch der vom Geiste gesegnetsten, mehr oder weniger an dem Objekt der Kunstbetrachtung vorbeizuschreiben, es nur leichthin metaphorisch zu umkreisen, und erst aus sich selbst heraus ein neues, unabhängiges künstlerisches Bild gestalten zu müssen, das eigener Gesetzmäßigkeit untersteht. Auch in Bekkers Buch liegt für den tiefer Suchenden der Schwerpunkt und das eigentliche Feld der Intuition nicht in der Einzelanalyse der Werke — so zahlreiche Beispiele auch für Bekkers feines sprachliches Nachschöpfungsvermögen sprechen —, sondern durchaus in der Führung einer *Grundidee* innerhalb eines wohlbedachten Planes. Daß diese Grundidee des Buches, oder eindeutiger: die Spiegelung der im Werk Mahlers aufgefundenen Idee, das Endergebnis eines langwierigen geistigen Prozesses ist, in dessen Verlauf Bekker selbst einen ungleichen Kampf mit dem empirischen Stoff gekämpft haben mag, ist unschwer zu erkennen. Es stehen sozusagen die Spuren dieses Kampfes noch ungetilgt im Buche darin. Die Methode ist verräterisch. Denn: jeder Epilog zu einem der in ihrem zeitlichen Nacheinander, nicht in ihrem geistigen Durcheinander gezeigten Werke, und jeder auf das nächste Werk vorbereitende Abschnitt, diese geistigen Brücken gleichsam von Symphonie zu Symphonie, zeigen Bekker immer auf einer höheren Stufe der Abstraktion angelangt. Es ist ein immerwährendes Zurückgreifen auf den Ausgangspunkt, eine Gedankenführung wie in der Spirale. Aber wenn da folgerichtig die oberste Plattform von dem zusammenfassenden Kapitel »*Der sinfonische Stil*« hätte gebildet werden sollen (welches tatsächlich der Werkanalyse vorausgeschickt ist), und man sich der erwähnten älteren Schrift Bekkers über die »*Sinfonie von Beethoven bis Mahler*« erinnert, die in der Tendenz und dem Inhalt nach jenem Kapitel sehr vielfach entspricht, so wird man im Erkennen der Entstehungsgeschichte dieses Buches zugleich eine Nachsicht gegen seine kleinen methodischen Mängel üben. Das Ganze bleibt doch in der Gliederung und Durchdringung des gewaltigen Stoffes ein echt Bekkerscher Kunstbau.

Wir wollen sehen, ob wir innerhalb dieser gedrängten Betrachtung über Bekkers Buch eine eigene Anschauung über das Wesen Mahlerscher Kunst entwickeln können, indem wir mit Bekker den Weg vom Besonderen zum Allgemeinen gehen, also zuerst die Kreise von der ersten Symphonie zur Achten und zur letzten »stimmungsmäßig geschlossenen Gruppe« der Neunten und des »Liedes von der Erde« durchschreiten, um dann zu erwägen, ob die Resultate dem entsprechen, was bei Bekker Voraussetzung und Fundament des Ganzen ist.

Die erste Symphonie heißt bei Bekker: das Vorspiel. Von da bis zur Achten sind zwei Kreise durchmessen: die drei Wunderhorn- und die drei reinen Instrumentalsymphonien. In der Darstellung der krönenden Achten verzehrt sich Bekker schier selbst im Ausdrucke, und es folgen die versöhnenden, vom milden Licht der Idee erfüllten Kapitel über Mahlers letzte beide Werke nebst dem Symphonieentwurf der Zehnten. Dies der natürliche Gang im großen, der etwa auch einem gewaltigen Atemausholen, einem Crescendo bis zur Achten, und einem deutlichen Diminuendo bei zunehmender künstlerischer Verinnerlichung entspricht. Ob in dieser Form der Darstellung auch eine *Wertung* im absoluten Sinne gesehen werden kann — diese Frage bleibt offen. Mancherlei spricht dafür, daß Bekker der Dritten nicht nur der Idee nach, sondern auch danach, wie sich diese Idee in schöpferische Werte umgesetzt hat, eine Höhenstellung einräumt, von der aus die Achte und was dazwischen oder darüber hinaus liegt, zum mindesten nicht mehr gar so schwer zu ersteigen scheint. Auch die ganze Gruppe der reinen Instrumentalwerke, fünf bis sieben, wird — und das mit Recht — in ein vom Herkömmlichen sehr abweichendes positives Wertverhältnis zu den übrigen Symphonien gesetzt. Aber zu einem entschiedenen Werturteil über das eine oder andere Werk kommt es nicht, man müßte denn ein solches aus der maßvollen Kritik an dieser und jener Einzelheit (z. B. in der Zweiten) herauslesen. Recht betrachtet müssen ja auch Mahlers Schwächen im logischen Gedankengebäude seines Gesamtwerkes nach Bekkers Auffassung ihren Platz haben, denn er interpretiert das Verhältnis einer Symphonie zur vorhergehenden als »Fortschritt aus dem Widerspruch, aus Überwindung des Vorangehenden«. Der Zug ins Spekulative bei Bekker würde in absolut eindeutigen Verhältnissen keinen Anreiz zur Selbstentfaltung finden. Das zeigt schon die ganze Art der Problemstellung. Eine einzige Stelle sehe ich in dem ganzen Buch, wo bewußt von *Wertung*, in absolutem Sinne, die Rede ist. Die Stelle (S. 316) bezieht sich auf Mahlers Altersstil und überläßt die Antwort auf die Frage nach Mahlers schöpferischer Potenz in dieser letzten Schaffensepoche der Zukunft. Bekker möchte auch hier unbedingt jasagen, aber er zögert es doch zu tun. So steht am Ende in Mahlers Symphonik ein Werk beispielloser Synthese da. Ein aus tausend innerlich, wesentlich gedeuteten Notwendigkeiten und logischen Brücken gefügter Bau von riesigen Ausmaßen.

Wie aber sah der Weg aus? Die erste Symphonie gibt noch keine schweren Rätsel zu raten. Bekker verneint das Vorhandensein einer treibenden poetischen Idee. Diese Symphonie ist Gestaltung eines tiefen Naturgefühls. Das Finale der Zweiten ist das erste größere Problem, vor dem Bekker halt macht. Er sieht die Mängel der Gestaltung — trotzdem: »Was an dieser Lösung im absoluten Sinne noch unvollkommen erscheint, fällt kaum ins Gewicht gegenüber der gewaltigen Gestaltungsleistung« . . . Hier war es angezeigt, die Fehlerquellen doch tiefer zu suchen, ohne Rücksicht auf die günstige Tagesmeinung gerade dieser Symphonie gegenüber, um dagegen den gewaltigen schöpferischen Impuls in der Dritten voll zu verstehen. Der Eindruck des Ungelösten, der unzureichenden künstlerischen Realisierung einer zweifelsohne hohen Idee bleibt an den besten Aufführungen des Werkes haften. Und am bezeichnendsten für den relativ geringen Grad, in welchem bis zur Zweiten in Mahler schöpferische Kräfte frei geworden sind, und eine Individualität sich auszusprechen vermag, muß die Tatsache bestehen bleiben, daß Mahler fremden Einfluß hier noch nicht zu überwinden vermocht hat. Diese Verhältnisse abstreiten oder umdeuteln zu wollen, hieße das Verdienst des späteren Mahler schmälern, hieße auch den Blick trüben für die wahrhaft inspirierten Teile des Werkes, für die visionäre Symbolik der Tonsprache (z. B. vor Eintritt des Auferstehungsgesanges). Mehrfach im Verlauf dieser Symphonie schon zeigt Mahler, daß er über jenes Organ für die Nachtseite des Universums im Sinne der Romantiker, jene feine metaphysische Hörkraft verfügt, die sich im späteren Werk am reinsten in solchen Stellen offenbart, wo der »Naturlaut« an sich Klang gewonnen hat. Doch greift diese Erwägung schon über den unmittelbaren Erlebniskreis der Zweiten weit hinaus. Wir haben in dem eigenartigen Mißverhältnis von *Idee* und künstlerischer *Gestalt* dieses Werkes seine eigentliche Problematik zu suchen. Und eben die Art der Problemstellung deutet schon an, wo der absolute Fortschritt im Vergleich zur ersten Symphonie steckt: im Vorhandensein einer schöpferischen *Idee.* Hier ist der Punkt, von dem aus wir wieder Bekker bedingungslos zu folgen vermögen. Mag man die Idee in der Zweiten noch literarisch nennen; mag die tragende, formbildende Kraft der Idee als solcher . . . einem erst im Hinausblick über die Schranken der Zweiten ganz klar bewußt werden: wesentlich bleibt, daß schon hier die Idee wirksam ist, und zwar in der Form eines die ganze Symphonie fruchtbar beherrschenden Dualismus, mag man ihn nennen »*Vergehen — Auferstehen*« oder der Mensch als (vergängliches) *Naturwesen* und (unzerstörbares) *Geisteswesen* oder anders. Man könnte auch hier schon, trotz der religiösen Färbung der Symbole, im Sinne Schillers sagen: der Mensch der Zeit veredelt zum Menschen der Idee. Jedenfalls gewinnt dieser Kontrast Macht über die musikalischen Symbole und spannt in das Werk die allgemein-menschliche Weite gegenüber der subjektiven Begrenztheit des symphonischen Vorspiels, der Ersten. An dieser Stelle steht in Bekkers

Buch der Brief Mahlers an *Seidl* zu Recht: spricht aus ihm doch unzweideutig, als schärfste Waffe gegen alle naive »Einfalls«-Ästhetik, die wahre Natur eines wirklich synthetischen Schaffens im Zwang einer Idee — und damit das schwerwiegendste Gutachten eines musikalischen Schöpfers für einen denkenden Kopf wie Bekker.

Nach einer zwingenden Ideenbrücke von der Zweiten zur Dritten hinüber braucht Bekker nicht lange Ausschau zu halten. Daß hier etwas tief im Innern von Mahlers Schöpfertum vor sich ging — darüber dürfte kein Wort mehr zu verlieren sein. Daß er sich in der Dritten derart »selber fand«, daß manches in seinem späteren Werk geradezu wieder als Entfernung von sich selber weg erscheinen könnte, dies dürfte niemand eigentlich zweifelhaft sein, der nachdenklich durch Mahler hindurchgegangen ist. Und ebensowenig kann es eine Frage sein, daß dies Sichselbst-finden Mahlers im Fortschritt von der christlichen Idee der Zweiten zur Entdeckung des Verhältnisses des *Menschen* (richtiger wohl: seiner eigenen, subjektiven Verbundenheit) zur *Natur* begründet lag. Damit stand dem Schöpfer der Dritten als Idee für die Ausführung des Werks zugleich klar vor Augen, was gewissermaßen als *evolutionistisches Prinzip* in dieser Symphonie lebt, und was so klingfröhlich echt und über alle Banalität fortreißend sein Wesen treibt. Bekker hat die Symphonie nach ihrer ideellen Seite vielleicht etwas gar zu ernst genommen. Er findet aber überzeugende Worte für den Ausdruck ihrer musikalischen Art, für den Zauber, der »an das Wesen der Dinge rührenden Echtheit« ihrer Tonsprache. Wir lassen Einzelheiten hier beiseite und folgen weiter der Idee.

Die freundlichste Erscheinung in Mahlers gesamter Symphonik, seine Vierte, dies »Abschlußwerk in jeder Beziehung«, bildet einen der schönsten Abschnitte auch in Bekkers Werk. »Heiter schwebend in wolkiger Ferne« zeigt er dies lieblich ungetrübteste Weltbild Mahlers in feinst geschliffenem Wortspiegel. Die Vierte erscheint so, wie Beethovens Achte (auf die direkt Bezug genommen ist), als vorübergehende Erlösung vom Titanentum. Freilich, war Titanentum im bisherigen Schaffen Mahlers? Ein Erlebnis wie das der Sechsten liegt noch nicht am rückwärtigen Wege. Man braucht den Vergleich mit Beethoven nur einmal so zu fassen, um zu sehen, daß er irgendwo hinkt. Aber das ist mehr als unwesentlich. Wesentlich dagegen Bekkers Hinweis darauf, daß in diese Vierte zweifellos ein gut Teil von der äußeren Festigung und inneren Befriedigung in Mahlers irdisches Dasein zur Zeit ihrer Entstehung eingegangen ist. Es ist dies eine feine Art Bekkers, dem Leben an formbildender Kraft zuzuerkennen, was des Lebens ist, nicht zuviel, aber stets genug, um im Sinne der schönen Wackenroderschen Ästhetik ein Künstlertum erst dann ganz echt erscheinen zu lassen, wenn es diesem die hohen Phantasien »als einen festen Einschlag in dieses irdische Leben« einzuweben gelang. Wertvoll ist Bekkers Analyse der Vierten besonders durch

Mitteilung des unbekannten Programmentwurfs. Wichtig hieraus der nachher noch näher gewürdigte Umstand, daß als 4. Satz ursprünglich der Engelchorsatz der Dritten gedacht war. In der Darstellung der Idee gelingt es Bekker bei der Vierten den entscheidenden Schritt zu tun und sie über jeden Verdacht einer äußerlich literarisierenden Deutung im *musikalischen* Kern des Werkes zu erfassen. Mit dieser Entdeckung der musikalischen Keimzelle, der »Uridee« in einem »Ursymbol« der Musik hat sich Bekker den Weg frei gemacht zur ideellen Deutung der folgenden Gruppe der reinen Instrumentalsymphonien. Auf ein Eingehen im einzelnen kann ich verzichten, denn zweifellos spricht dieser Teil der Bekkerschen Darstellung so überzeugend und mit einer solchen, das Werk geradezu widerspiegelnden Klarheit des Begrifflichen, daß auf das Buch verwiesen werden muß.

Im Rückblick von diesem Punkt, wo sich zwei symphonische Kreise von genereller Verschiedenheit kaum noch zu berühren scheinen, erfaßt Bekker sehr tief und richtig den ideellen Zusammenhang zwischen der naiven Symbolik der *Wunderhorn*poesie und der dazu kontrastierenden Gefühlswelt und Tonphantasie Mahlers. Die Spitzengedanken sind: »Was Mahler in dieser Zeit zu den Wunderhorntexten besonders hinzwang, war sein Hang zum Metaphysischen . . . Die einfachsten und doch zugleich ergreifendsten Probleme einer primitiven Welt- und Lebensanschauung: Gedanken über Werden und Vergehen, über das Naturleben, über Diesseits und Jenseits boten sich ihm hier in sprachlich naiv anschaulicher, dabei wuchtig kraftvoller Darstellung, so daß es nur darauf ankam, für die Holzschnittmanier dieser Dichtungen den entsprechenden musikalischen Stil zu finden. Eine gewisse Inkonsequenz zwischen Dichtung und Musik mußte sich dabei allerdings bemerkbar machen, da die Naivität der Gedichte ursprünglich, ungekünstelt ist, während die Musik in der Sehnsucht eines seelisch stark durchwühlten Gemütes nach dieser verlorengegangenen Ursprünglichkeit wurzelt . . . Eben darum konnte Mahler sich nicht damit begnügen, die Liedertexte allein zu komponieren. Ihr Inhalt gab ihm Veranlassung zu ausführlichen Auseinandersetzungen mit dem eigenen, ihnen entgegengesetzten Wesen. So gestalteten sie sich, nachdem er sie zunächst einzeln komponiert hatte, weiterhin zu Keim- und Kernpunkten großer sinfonischer Werke . . . Es kam aber für Mahler der Augenblick, wo die Anregungskraft dieser Poesie für ihn erlosch . . . Als er jenes Lied sang von den himmlischen Freuden, von den englischen Stimmen, die die Sinne ermuntern, ‚daß alles für Freuden erwacht' — da war er wohl ein sehr glücklicher Mensch, einer, der im Zenit des Lebens stand. Zugleich aber einer, der entweder aufhören mußte zu schaffen — oder von vorn anfangen.« — —

Mahler *hat* von vorn angefangen. Auch Bekker beginnt mit dem Aufbau einer neuen Welt aus eigenen Voraussetzungen. Es würde eine Spezialstudie erfordern, um sich mit Bekkers Ansichten über den Kreis der reinen Instrumentalsymphonien hinlänglich auseinanderzusetzen. Bekker klärt in um-

fangreichen Kommentaren und in unermüdlicher Exegese die ideell-stilistischen Verhältnisse der beiden Symphonienkreise an fruchtbaren Antithesen auf, so gut Begriffe hier überhaupt haften. In den großen Wandlungsprozeß zwischen vierter und fünfter Symphonie gliedert er die Rückert-Kompositionen der »*Kindertotenlieder*« ein. Sein Verhältnis zu der brüchigen Fünften ist nicht unkritisch. Nicht überzeugen kann mich aber Bekkers Versuch, die trennenden Merkmale zwischen Bruckners und Mahlers *Choral*arbeit zu charakterisieren. Hier erscheint mir jeder Deutungsversuch, der über die Feststellung der psychologisch verschiedenartigen Momente im Schaffen beider hinaus zur ideellen Erklärung schreitet, verfehlt. Wenn Bekker das Walten der Idee in Bruckners Choralepisoden verneint, indem er hier als »vorzugsweise klanglich und dynamisch empfundene«Steigerung erkennt, was bei Mahler nur Mittel und etwas Dienstbares sein soll, etwas was von der »Gesamtidee des Werkes« reguliert wird, so ist das eine Trübung des platonisch reinen Ideenbegriffs; und das ganze, auf Erkennen des idealen Gehalts im Kunstwerk gerichtete Denken erscheint an solchen Stellen (die nicht vereinzelt dastehen) stark rationalisiert und mechanisiert. Man sieht nicht ohne Schmerz, wie die Idee aus ihrem eigentlichen Sitz, dem Kunstwerk, herausdisputiert wird. Was Bruckner überhaupt betrifft, so läßt man ihn wohl am besten ganz aus dem Spiel, da nirgends deutlicher als an Strecken äußerlicher Abhängigkeit Mahlers von seinem Lehrer die Ferne beider Gefühlswelten offenbar wird. Der Vergleich kann zur Fehlerquelle ersten Ranges werden. Die Erfahrung macht Bekker noch einmal, wenn er — beim Rückblick über die Fünfte — Bruckners Form losgelöst von ihrem untrennbaren »Inhalt« *schematisch* nennt. Diese einzigartig fluide Form! Wäre sie wirklich schematisch starr, wäre sie keines Streites der besten Köpfe würdig. — Es gebührt sich freilich nun auch festzustellen, daß die Ideentrübung nicht lange vorhält. Beim Epilog zur Fünften gibt Bekker der Idee wieder ihren ursprünglichen Sinn, indem er freimütig über diese Symphonie bekennt: »Es ist . . . richtig, . . . daß ihre Wirkung in der Idee eigentlich reiner ist als im unmittelbaren Anschauen des realen Klangbildes« (welches nämlich durch äußere, freilich innerlich bedingte Unzulänglichkeiten getrübt ist). Und weiter, dieses zweifellose Mißverhältnis zwischen Idee und Gestalt aus Mahlers Menschlichkeit deutend: »Man könnte . . . sagen, Mahler habe hier am Problem der sinfonischen Form überhaupt die Kräfte überspannt. Nicht dieses ist zu sagen — es wäre eine Anmaßung und unrichtig —, sondern daß hier die klangliche Realisierung der Idee die Grenze des Möglichen streift. Es war die Idee des Sich-selbst-Findens aus dem Schmerz: ‚Heil sei dem Freudenlicht der Welt.' Es war das Hohelied vom Glück der Einsamkeit und des Schaffens.« — Noch ein Wort über Bekkers Erfassung des konkret-musikalischen Inhalts dieser Symphonie und ihre formale Seite: ich kann nicht mitgehen bei dem Versuch Bekkers, das *Adagietto* aus seiner romanzenhaften Spieldosenniedlichkeit (wie

später das *Andante* der Sechsten aus seiner primitiven Mittelmäßigkeit) irgendwie heben zu wollen. Diese Sätze enthüllen für mich ein »bürgerliches« Durchschnittsempfinden just in dem Sinne, wie man es Brahms und Schumann mit so viel Erfolg angedichtet hat. Das Adagietto der Fünften spricht überdies der ästhetischen Einheit dieser monumental gedachten Symphonie offen Hohn. Von meinem Mahler-Standpunkt muß ich daher einen Satz wie diesen bei Bekker ablehnen: »Aufgabe des Adagietto ist Vermittlung zwischen der Apotheose der Kraft an sich, wie sie das Scherzo gebracht hatte, und der Fruchtbarmachung dieser Kraft, die dem Finale vorbehalten ist.« Bekker hatte schon recht: Diese Symphonie bleibt eben »zweispältig wie keine andere«. Der Fortschritt zur Sechsten ist, wenn auch die Annahme eines ideellen Zusammenhangs innerhalb der ganzen Gruppe zweifellos viel für sich hat, in erster Linie doch als eminent *technisch-musikalischer*, im edelsten Sinne des Worts *handwerklicher* Fortschritt zu verstehen. Es hat meines Erachtens gar nicht so sehr Berechtigung, auf das schwer Eingängliche, Ungelöste dieses Werkes zu verweisen, als auf die positiven musikalischen Vorzüge dieser aufgewühlten Phantasieschöpfung mit ihren hart nebeneinander stehenden Stellen von visionärer Ekstatik, oratorischem Pathos und sentimental-lyrischem Monolog. Bekker bezeichnet die musikalischen Vorzüge der Symphonie zusammenfassend als: auffallende Ökonomie des Ganzen, stärkere Heranziehung der in der Fünften arg vernachlässigten Streich- und Holzgruppen, stärker individualisierende Instrumentalbehandlung. Zu weit scheinen mir dagegen Versuche zu gehen, die Unzulänglichkeit einzelner Themen vermittelst begrifflicher Hilfskonstruktionen zu erklären (z. B. Gestaltung der Themen aus der »Vorstellung ihrer Bedeutungswirkung«) und der Annahme einer besonderen »Idee des Vortrags«. Die Verneinung gerade des klang*sinnlichen* Entäußerungsdranges bei Mahler schafft Verwirrung. Es besteht doch zwischen den gelungensten, ästhetisch einwandfreiesten Mahler-Themen und derartigen Entgleisungen (wie dem Seitenthema des 1. Satzes der Sechsten) gar nicht jener prinzipielle Wesensunterschied, wie ihn selbst Bekker hier annehmen zu müssen glaubt. Man muß die Wahrheit jenes bloß vorstellungsmäßig Gegebenen in der gesamten Kunst Mahlers nur in genügender Tiefe zu finden trachten — und auch hier werden sich die scheinbaren Widersprüche lösen.

Bekkers Vorrede zur Siebten, unleugbar dem Höhenwerk innerhalb der zweiten Dreigruppe, einem Höhenwerk überhaupt innerhalb seiner ganzen Symphonik, fesselt durch die außerordentliche Plastik des Gedanklichen. Je mehr die musikalische Sprache Mahlers der begrifflichen Deutung spottet, desto mehr Substanz scheint in Bekkers Darstellung einzugehen. Er interpretiert die Symphonie sehr glücklich als Symphonie der ungelösten Kontraste: der Versuch eines Ausgleiches liegt außerhalb der Idee des Werkes. Die Erinnerung an die quälenden Gefühlsexaltationen, welche auch immer die vorhergehenden

Symphonien gebracht haben, wird »zurückgedrängt in die Vergangenheitsstimmung der Mittelsätze«, während in den Ecksätzen »eine neue primitive Tatsachenwelt der schöpferischen Grundgewalten« aufgebaut, und im »einfachen Anschauen großer reinigender Erscheinungen des natürlichen Seins« Befreiung gesucht wird. Ob auch gefunden? Zweifellos. Ja, im Gegensatz zu vielfach verlauteten gegenteiligen Überzeugungen, im Widerstreit auch zu dem Urteil, welches aus der niedrigen Aufführungsziffer spricht: hier *wurde* eine Lösung gefunden. Und erscheint von hier aus nicht der Gipfel der Dritten sehr nah? Diese Siebte ist nicht bloß ein Diapason zur Achten, sie läßt sich überhaupt im absoluten Sinne an der Achten nicht messen. Vielleicht schwächt selbst bei Bekker noch der Übergangs-, der Brückencharakter, den er diesem Werk zuteilt, etwas die Bejahung des denkbar hohen *Eigen*wertes der Siebten ab, von dem die Darstellung sonst erfüllt ist. Auch Bekker ist geneigt, tiefe Beziehungen zwischen der Siebten und Dritten anzunehmen. Innerhalb ihrer Kreise sind beide Werke Dokumente »zunehmender Reife« und eines »Willens zur Konzentration«. Mehr als das: in der gedreifachten Mittelgruppe der siebten Symphonie, hier, wo Ironie und Tiefsinn vielleicht das eigenartigste Spiel in Mahlers gesamter Schöpfung treiben, und etwas Ahasverisches aufblitzt — hier läßt Bekker »die Linie der Mahlerschen Idyll- und phantastischen Spukstücke kleinen Formats« enden. Hier, in dem infernalischen Gesang über den Gräbern, in den zerflatternden Lauten des mittleren der drei Sätze, erstirbt auch der Urlaut des Mitternachtssatzes der Dritten. Was ist das Tenorhornthema des ersten, die fröhlich dekorative Pracht des letzten Satzes anders als ein Wiederaufleben der schöpferischen Kraft der Dritten aus dem Geiste dieses jüngeren Symphoniekreises? Und hier in der Siebten ist auch — im Gegensatz zur Fünften und Sechsten und in Übereinstimmung mit der Dritten — wieder deutlich »das Einzelwesen in den Zusammenhang mit dem Weltwesen« gebracht. Das ganze Kapitel über die Siebte ist eins der intuitionsreichsten, die Darstellung bleibt nicht am Werk haften, sondern reißt es auf, durchdringt es mit feinem analytischen Geist, interpretiert nichts hinein, was nicht in der Partitur steht und gelangt überzeugend zur Feststellung einer »in sich vollkommenen Form«, hervorgegangen aus der seltenen Übereinstimmung des »inneren Willens des Künstlers mit seinen Notwendigkeiten«.

Es wurde schon mehrfach angedeutet, daß der Weg bis an den Fuß der Achten heran bei Bekker ein ununterbrochenes Steigen war. Das ist ganz natürlich. Für Bekker zieht die Achte deshalb auch »schon der Idee nach . . . den Generalnenner des Mahlerschen Schaffens«. Bis dahin war alles Verwandlung; der Typus der »Sinfonischen Suite« aus allen sieben Verwandlungen zu erkennen. Jetzt fällt zuerst die Frage nach Recht oder Unrecht in der Bezeichnung »Symphonie« für die Achte. Der alte Streit wird des banalen Charakters eines Schuldisputs enthoben und mit gut sachlichen Argumenten (Ent-

stehungsgeschichte!) wohl endgültig von innen heraus zugunsten Mahlers entschieden. Entsprechend dem großen, innerhalb der Darstellung als größten erkannten Gegenstand holt Bekker weit aus. Und es gelingt ihm, um mich hier kurz zu fassen, ohne Zweifel, das besondere Synthetische, Unbewußt-Bewußte im Mahler-Werk vollkommen zu erfassen und mit einer gewissen Suggestivkraft des sprachlichen Ausdrucks zu vermitteln. Dabei liegt der Hauptakzent der Darstellung auffallend fest auf dem *ersten* Symphonieteil.
Wir wollen uns auch den Versuch ersparen, die reichen Resultate geistiger Auseinandersetzung Bekkers mit den Alterswerken Mahlers in kurzen Worten abzuwägen und zu Einzelergebnissen kritisch Stellung zu nehmen. Es genügt darauf zu verweisen, daß Bekker das Wesen dieser letzten Wandlung Mahlers so deutet, daß das »Wahrnehmbare« mehr und mehr »unter die Idee gezwungen« wird. Mahler sucht eine »neue Synthese bisheriger Gestaltungsprinzipien aus dem Willen eines innerlich freigewordenen Geistes«.
Es ist schließlich gleichgültig, ob man Bekker bis in die letzten Konsequenzen seiner zum Schluß ganz auf die Idee gerichteten Betrachtungsweise folgt oder nicht. Die persönlichste Überzeugung eines Menschen sollte nie den Spielball kritischer Jongleure bilden, wie es leider im Falle Mahler so oft üblich war. Einen ungemein versöhnenden, leidenschaftslosen Ausklang hat dies Buch Bekkers. In der Wirkung allerpersönlichster Auseinandersetzung mit seinem Helden ist es dem »Beethoven« ganz ähnlich. Aber doch vielleicht noch unmittelbarer, da sein Gegenstand in jeder Hinsicht gegenwartsnäher erscheint. Seine eigentliche Kraft gewinnt das Buch erst daraus, daß Bekker in Mahler den einzig wahrhaft symbolfähigen Repräsentanten der Letztvergangenheit, überhaupt der Zeit nach Beethoven, erkennt und sein Werk derart vor einem ausspannt, daß die Gestalt des Schöpfers zuletzt als Träger der reinen Idee herausschreitet. Und noch ein nicht zu vergessender Vorzug dieses Buches: die Person seines Verfassers ist jeden Augenblick bereit, hinter die Sache zurückzutreten; ja sie verzehrt sich am Ende schier im eigenen Feuer der prophetischen Idee ...
Es war nötig, Bekker bis an diesen Punkt aufmerksam zu folgen, um das Kapitel seines Buches zu verstehen, in dem er, auf Mahler hindeutend und von Mahler rückdeutend, in überindividuelle Weiten strebt. Kurz, wo er die Wandlung von Beethoven zu Mahler, vom »Heros der Sinfonie zum Menschlichsten seiner Nachfolger« deutet und den Geist des neunzehnten Jahrhunderts aus allerpersönlichsten Anschauungen heraus entwickelt. Führte das Buch in seinem werkanalytischen Hauptteil schon in die Nähe des Punktes, wo eine Erörterung aus dem Geist Wölfflins über grundbegriffliche Fragen, das Wesen der geschichtlichen Gattung Symphonie betreffend, wo eine Darstellung der Idee und ihrer künstlerischen Gestaltungen im Wandel der Zeiten bis auf Mahler nicht mehr unmöglich erschien, so läßt das Kapitel »*Der Sinfonische Stil*« diese Hoffnung doch zum großen Teil wieder schwinden.

Wir müssen, um uns hierzu ganz deutlich auszusprechen, zuerst an eine Einzelheit anknüpfen. Bekker entwickelt auf den Seiten 13 bis 19 den Gedanken, daß von Beethoven an das *Finalproblem* zum Kernproblem der ganzen neueren Symphonie geworden sei. Er geht dabei induktiv zu Werke, mit der Betrachtung über Beethovens Neunte beginnend, um danach die norddeutschen Romantiker und die Programmsymphoniker, die für die »Neuerfassung der sinfonischen Stilidee« kaum in Frage kommen, rasch zu übergehen und, rückgreifend, bei Schubert die neue Linie anzuknüpfen, die über Bruckner zu Mahler, das heißt von der mehr ahnenden Erfassung jenes Problems über Teillösungen zur bewußten Erkenntnis und zur Lösung, zur vollendeten Lösung führt. Verzichten wir heute einmal ganz auf eine Stellungnahme zu Bekkers Ansichten über Brahms, Liszt usw.; bei einer solchen Fassung des Problems wäre sie in der Tat nicht von Gewicht. Mag die Feststellung der Tatsache ohne die Untersuchung von Gründen genügen: daß bis heute Brahms doch noch als der erfolgreichste Ringer um die Beethovensche Synthese dasteht.

Hat Mahler um eine neue Synthese in der Symphonie aus *Beethovens* Geist gerungen? Indem Bekker seinen Mahler in die Linie Schubert—Bruckner stellt und indem er an Schubert in erster Linie das genial-unbekümmerte Vorbeimusizieren an Beethoven hervorhebt, andererseits jedoch Schubert in voller Schärfe an der Erkenntnis des Finalproblems teilhaben läßt, stellt er zwei im Grunde völlig voneinander unabhängige Entwicklungsprinzipien fest und entfernt damit einen Mann wie Bruckner, aber auch Mahler selbst, aus dem großen geistigen Bannkreis des Symphonikers, dem sich beide doch ihr Leben lang bedingungslos verpflichtet fühlten: Beethoven. Freilich in einem Punkte konnte Bekker sie nicht weit genug von Beethoven entfernen: in Hinsicht auf das *Ethos* in dessen Kunst und die Allgegenwärtigkeit eines solchen in der besonderen Ton*sprache* des »Heros der Sinfonie«. Nicht darum ist es Bekker aber ja an dieser Stelle zu tun, sondern um das rein musikalische Gestaltungsproblem.

Wie steht es nun gerade hiermit bei Mahler? Ist er überall zur Lösung eines ihm als solchen klar bewußten »Finalproblems« gelangt? Man kann zum Beispiel die dritte Symphonie daraufhin befragen. Auch hier sieht Bekker das Problem rein gelöst. Wenn er, im Gegensatz zur Ersten, Sechsten, Achten, in ihr zwar nur eine »den Finalkern gleichsam kreismäßig umschreibende Satzordnung« finden will, so bedeutet das hinsichtlich der Finalproblemstellung keinerlei prinzipielle Änderung seiner Ansicht. Auch dann noch nicht, wenn er dem Finale der Dritten (analog der Fünften und Siebenten) das eigentliche »Schwergewicht« aberkennt. Das Finale soll seine »zentrale Stellung innerhalb des Werkes« trotzdem behalten. Behält Bekker Recht oder — Mahler? Mit einem Wort: eine sorgsame, rein musikalisch gerichtete Werkanalyse bestätigt bei der dritten Symphonie eine Gestaltung aus dem

Vollbewußtsein eines Finalproblems *nicht*. Hier kurz die Hauptargumente: Sieht man Bekkers eigene Analyse an, so wird man finden, daß sie, im Vergleich zu späteren Versuchen die ideellen Beziehungen innerhalb eines Werkes musikalisch zu deuten, doch noch in Abhängigkeit von einer literarisch-programmatisch verquickten Idee steht. Der Grund hierfür liegt wohl hauptsächlich in Bekkers vorstellungsmäßiger Gebundenheit an das von Mahler selbst sanktionierte bekannte »Programm« dieses Werkes, an dessen Einzelheiten hier nicht erinnert zu werden braucht. Der Standpunkt Bekkers ist von vornherein mehr *am* Werk als *überm* Werk gesucht. Dadurch ergibt sich eine eigene Zwangslage. Zum Beispiel: die stofflich bedingte Eigenart der Formgestaltung soll nach Bekker den üblichen thematischen Dualismus verbieten. Sie mußte folgerichtig auch die ganze schematische Wiederholung des Einleitungsgedankens an viel späterer Stelle, ferner solche Stellen wie die zu ewigem Unverständnis verdammte süßliche Ges-dur-Episode, verbieten. Aber hier zeigt sich gerade die vom klassischen Symphonietyp bedingte Formvorstellung Mahlers. Faßt man von vornherein eine mehr musikalische Position oberhalb des Kunstwerkes, unbekümmert um programmatische Rücksichten, so bleibt es einem erspart, den »Rücksturz in die Klangvorwelt der Einleitung« mitzumachen oder zu einem »Diesmal aber umsonst« und ähnlichem seine Zuflucht zu nehmen. Auch Bekkers sprachökonomisches Verfahren kann zu einem solchen Anentlanggehen an den (programmatischen) Ausmaßen des ersten Satzes nicht ausreichen. So nimmt er gegen Schluß zu einen großen Teil dieses Satzes in einem einzigen, zur Breite der ersten Darlegungen auffallend kontrastierenden frischen, fast ungeduldigen Ansturm. Mit alledem sollte nur gesagt sein, daß die Austauschung von programmatischer Bestimmung des letzten Satzes — er läßt bekanntlich die ganze Kosmogonie der vorherigen Sätze in die »Liebe Gottes« ausklingen — und musikalischer Bestimmung im Sinne des Finalproblems bei geschickter dialektischer Behandlung des ganzen Komplexes immerhin begreiflich erscheint. Ist es nun ein Leichtes, das ganze »Programm« dieser Symphonie ad absurdum zu führen, so kann es nicht gar schwer fallen, das Nichtvorhandensein eines Finalproblems in der Zuspitzung, die ihm Bekker gegeben hat, zu erweisen. Ich glaube, daß man als authentischen Zeugen dafür Mahler selbst zitieren darf. Er hat rein äußerlich betrachtet in der ganzen Frage der Satzanordnung und Satzzahl außerordentlich geschwankt. Und seine Bereitschaft, den Engelchorsatz unbedenklich an die Vierte abzustoßen (er nimmt sich wirklich im Rahmen der Dritten etwas unglücklich aus), sagt eigentlich genug. Noch eindringlicher spricht die Tatsache, daß aus dem ursprünglichen 7. (Schluß-)Satz später die Vierte erwuchs. »Aus den großen Zusammenhängen zwischen den einzelnen Sätzen, von denen mir anfangs träumte, ist nichts geworden« sagt Mahler auch einmal gesprächsweise. Man werfe einen flüchtigen Blick über das Ganze, wie es sich heute als Symphonie gibt: Spricht nicht Bekker das

richtige Urteil aus, wenn er einmal den Suitencharakter der Mahler-Symphonie ganz allgemein feststellt? In der Tat, wo ist das geistige Band, das diese zwanglose Folge bunter, herrlicher Bilder durchzieht? Gewiß geht im ganzen großen innerhalb der Symphonie und besonders innerhalb der Ecksätze eine Art Verdichtung vor sich; etwas Evolutionistisches spricht aus den mannigfachsten musikalischen Symbolen. Aber deckt nicht jedes Resultat echter musikalischer Gestaltung ein Schein von »Evolution«?

Von einer musikalischen *Gesamtidee* in der bewußten Zuspitzung auf das Finaladagio kann somit wohl nicht mehr die Rede sein. Aber soll diese Betrachtung wirklich ganz negativ enden? An einer Stelle muß sich doch der Zugang zum Innern des symphonischen Organismus erschließen. Ich glaube, das geschieht auf die Frage nach der schöpferischen »Urzelle« des Ganzen. Wo sie zu suchen ist, erscheint mir unzweifelhaft: im vierten Satz (auf die Nietzsche-Worte). Wenn Mahler in dem Brief an Batka vom »unergründlichen Schweigen« spricht, aus dem die Natur erst geweckt wird, so deutet er damit nach meiner innersten, am Werke selbst immer wieder erhärteten Überzeugung einzig und allein auf diesen Satz als die Keimquelle und den absoluten seelischen Grund des Ganzen hin. Also damit auch auf die faktisch primäre Gestaltung der schöpferischen Idee. Nicht eine einzige Stelle der Einleitung des ersten Satzes »schweigt« derart unergründlich, wie es Mahler hier konnte, als er erstmals zum »Urwesen seiner eigenen Natur« hinabgetaucht war. Hier in dem Nachtsatz verwirklicht sich der »Traum des schlafenden Geistes« des Novalis. Es kann nicht schwer fallen, weiterhin zu unterscheiden zwischen primären und sekundären Gestaltungsformen. Das Finaladagio gehört vielleicht gar einer tertiären Stufe an. Wohingegen die tiefen urmusikalischen Ideenbrücken zwischen dem zentralen vierten Satz und dem ersten bekanntlich schon rein thematisch am Tage liegen.

Es war daran gelegen, von einem konkreten Beispiel aus, das wie selten eines innerhalb des Mahlerschen Werkes das Wesen des Schaffens dieses Mannes erhellt, das Vorhandensein eines »Finalprogramms« zu negieren. Aber dies Problem selbst, wie es Bekker ins neunzehnte Jahrhundert hineingeworfen hat, wird sich nicht wieder aus ihm herausdisputieren lassen. Es hätte sicher auch in der Anwendung auf Mahlers Symphonik außerordentlich fruchtbar werden können. Aber freilich auch nur im Zusammenhang mit der Frage nach Mahlers *schöpferischem Vermögen* im absoluten Sinne. So trägt nun doch wohl Bruckner den Profit davon?

Bekker hat unlängst an dieser Stelle ein Moment angedeutet, welches für das Verständnis Mahlers von so überaus wichtiger Bedeutung ist: das *Rassenmoment*. Ist es ein Zufall, daß in dem großen Mahler-Werk Bekkers nur einmal flüchtig vom *Juden* Mahler die Rede ist, oder hat Bekker darüber absichtlich geschwiegen, um nicht das zutiefst Menschliche an Mahler in irgendwelcher Einengung oder Bedingtheit zu zeigen, die mit der Idee der Unbe-

grenztheit des menschlichen Geistes, in die das Buch ausklingt, schlechthin unverträglich wäre? Vielleicht wäre es doch denkbar gewesen, an der Stelle, wo Mahlers Werk in seiner vielfachen Bedingtheit, sein Schöpfer als Gestalter des Chaos seiner Zeit gezeigt wird, auch die *rassenpsychologischen* Voraussetzungen dieses großartigen Schaffens zu erwägen, die sich ja bis in die Besonderheiten der Lebens- und Weltanschauungsprobleme, bis in die musikalische Diktion hinein äußern. In dieser Hinsicht erscheint es nicht ohne Belang, daß Bekker heute, in einer Zeit, sagen wir es ruhig, tastender Ungewißheit und weitverbreiteter Furcht vor einer Enttäuschung in bezug auf Mahlers künstlerisches Erbe, den Gedanken an das Judentum Mahlers mit solchem Nachdruck in die fortwirkenden Ideenkreise seines Buches hineinwirft.

NEUES ÜBER MOUSSORGSKY

AUS DEM ENGLISCHEN*) FREI ÜBERTRAGEN

VON

HELENE ORTHMANN-BERLIN

Der Komponist Moussorgsky ist — trotz seines ausgesprochen nationalen Charakters — in den letzten Jahren völlig der unsere geworden. Kaum ein Programm, auf dem sein Name nicht steht. Ob es nun — um nur die bekanntesten Werke zu nennen — die »Bilder aus einer Ausstellung«, dieses geniale Klavierwerk, das uns unlängst auch Kussevitzky in der Ravelschen Instrumentierung kennen lernen ließ, sind oder die gewaltig ergreifenden »Lieder und Tänze des Todes« oder die in ihrer Art unerreicht originellen Lieder »Aus der Kinderstube«. Fast sämtliche Bühnen Deutschlands (Breslau, Stuttgart, Frankfurt, Karlsruhe, Aachen usw.) haben den »Boris Godunow« in ihrem Spielplan. Nur Berlin fehlt noch! Aus Lokalpatriotismus und zur Ehre unserer Bühnen wollen wir annehmen, daß man hier auf die Herausgabe der *Originalfassung* wartet und uns dann dieses Meisterwerk nicht länger vorenthalten wird. Der *Künstler* Moussorgsky ist uns also lange kein Fremder mehr, und vielleicht interessiert es darum auch, über den *Menschen* Moussorgsky Näheres und Authentisches zu erfahren. Denn genau wie es zwei verschiedene Fassungen des »Boris« gibt, von denen vorläufig die gefälschte ihren Platz im Opernrepertoire behauptet, existieren zwei verschiedene »Moussorgskys«. Der eine — wahre — bisher der Welt unbekannt,

*) Vgl. hierzu: »The death of Moussorgsky« von Robert Godet und »Some unknown Moussorgsky letters« veröffentlicht von Alfred J. Swan in »The Chesterian«, Dezember 1922. — Mit freundlicher Erlaubnis des Verlages J. & W. Chester, Ltd., London W. 1, 11 Great Marlborough Street.

der andere eine Legendenfigur, deren Eindruck man dem wenigen nach, das man von ihr wußte, zu »verbessern« sucht. Es scheint nun angebracht, diese beiden Erscheinungen prüfend zu vergleichen, und es gewährt eine große Befriedigung, daß man bei der Gelegenheit der Veröffentlichung des »echten Boris« zwei oder drei Dokumente gefunden hat, die Aufschluß geben. Sie betreffen Moussorgskys Persönlichkeit und werfen ein aufhellendes Licht auf das dunkle Bild, das wir bisher von ihm hatten.

Dieses Zwielicht verbreiteten seine »Schilderer« um Moussorgsky seit dem Tage seines Ruhmes — der ersten Vorstellung des »Boris Godunow« am 24. Januar 1874. Es wird da von einem berauschten und später betrunkenen, genialen, eitlen Menschen berichtet, der immer tiefer und tiefer sank, dessen Betragen immer unbeständiger wurde, der alle Stadien des Deliriums und der Sterilität durchmachte, bis er — der in der Blüte seiner Kraft stehen sollte — in alkoholischer Erschöpfung starb. Dieses Bild entwarf man in den schwärzesten Farben und auf die eindrucksvollste Art seit seinem Todestag (16. März 1881), der in die Woche fiel, an der er seinen zweiundvierzigsten Geburtstag begehen sollte. Es haben sich nun die Briefe des Komponisten an die Schwester Glinkas vorgefunden, die diese nebelhafte Zeit erhellen und von einer wundervollen, fünfzehn Jahre währenden Freundschaft Zeugnis ablegen. Man wird im Verlaufe dieses Aufsatzes einige von ihnen lesen, die hiermit zum erstenmal in deutscher Sprache erscheinen. Bedauerlicherweise haben sich die Antwortbriefe noch nicht finden lassen oder sind überhaupt verloren. Weitere Aufklärungen finden wir in den Briefen der Ludmilla Shestakova (Glinkas Schwester) an Wladimir Stassow, der ein Freund der beiden war, 1889 geschrieben und in dem »Jahrbuch der Kaiserlichen Theater« 1893—1894 veröffentlicht. Hier ist zum erstenmal ein Anhaltspunkt, von dem aus man auf Moussorgskys wirklichen Charakter schließen kann. Es heißt da: »Seit meinem ersten Zusammentreffen mit Moussorgsky (1866, er war also 27 Jahre) war ich von seiner Delikatesse und seinen liebenswürdigen Manieren entzückt. Er war ein außerordentlich wohlerzogener Mann, taktvoll und reserviert. Ich kenne ihn nun 15 Jahre, und während all dieser Zeit habe ich nie erlebt, daß er sich einmal vergaß, daß er die Geduld verlor oder zu irgend jemand auch nur ein unhöfliches Wort sagte. Wenn ich ihm über diese vollkommene Selbstbeherrschung meine Bewunderung aussprach, antwortete er: ‚Das danke ich meiner Mutter, sie war eine Heilige‘.«

Wenn man betrachtet, welch eine wichtige Rolle in seinem Leben die wirkliche Freundschaft mit Frauen spielt, wundert man sich, daß er der »Heiligen« keine Rivalin gab. Frau Shestakova sagt darüber: »Viele Menschen versuchten Moussorgsky zum Heiraten zu überreden, aber seine Furcht vor der Ehe grenzte schon ans Lächerliche. ‚Wenn ihr einmal in der Zeitung lest‘, bemerkte er, ‚daß ich mir die Pulsadern geöffnet oder mich aufgehängt habe, so könnt ihr daraus schließen, daß ich mich den Tag vorher verheiratet habe.‘«

Doch verlassen wir jetzt Frau Shestakova und besuchen ihren Freund im St.-Nikolaus-Hospital in Smolna, einer entlegenen Vorstadt Petersburgs, in das er, laut Aussage Rimsky-Korssakoffs, wegen »Delirium tremens« gebracht wurde, die russische Bezeichnung ist »weißes Fieber«. Dieser Ausdruck ist etwas unbestimmt, er ist aber die lateinsche Übersetzung aus der französischen Ausgabe von Rimsky-Korssakoffs »Ma vie musicale«. Die Ansicht einer maßgebenden Autorität in dieser medizinischen Frage wird man später lesen. Bevor wir aber dieses Zeugnis wiedergeben, wollen wir einmal näher auf die bisher anerkannte Version dieses »Bearbeiters« des Boris eingehen. Rimsky-Korssakoff meint, daß der Erfolg des Werkes, der ihm Anlaß gibt zu sagen: »Wir triumphierten,« Moussorgsky plötzlich sein seelisches Gleichgewicht verlieren ließ. Nach seiner Aussage bekam Moussorgsky mysteriöse und »dunkle« Zustände, und er vermag ihm nun nicht mehr zu folgen. Je mehr Moussorgsky seine eigenen musikalischen Wege geht, desto größer wird sein Befremden, und er hält die Originalität des Freundes für eine Folgeerscheinung seiner »Krankheit«. Der Musikschriftsteller Baskin sorgt noch für weitere Verbreitung dieser Meinung und schreibt in seinem Pamphlet von Moussorgskys »wohlbekannter Eitelkeit und seiner Vorliebe für Wein«. Rimsky-Korssakoff fügt hinzu, daß Moussorgsky selten in den Häusern seiner Freunde Wein trank, daß er sich aber zweifellos Zwang antat und dafür in einem Nachtlokal, dessen Wirt »seine Werke auswendig kannte und sein Talent bewunderte«, trank (horresco referens). Balakirew bewunderte ihn auch, was ihn aber nicht hinderte, von dem »verrückten« Moussorgsky zu reden, der für Schmeicheleien zugänglich ist und dessen Fall noch durch Stassows Enthusiasmus beschleunigt wird. Rimsky-Korssakoffs Meinung nach schafft Moussorgsky nach dem »Boris« nichts mehr, das einer ernsthaften Kritik wert wäre. Beweis: »Khovantchina«, die er voll plumper, unzusammenhängender Harmonien, beschämender Modulationen und anderer haarsträubender Dinge findet, was des Beurteilers Inkompetenz beweist. Rimsky-Korssakoff hat einen schlechten Blick für die Meisterwerke dieser dämmerhaften Zeit, für die wundervollen Lyrismen des Liederzyklus »Ohne Sonne«, die er nicht erwähnt oder erkennen will. Erstaunlich ist jedoch die Tatsache, daß Rimsky-Korssakoff nichts anderes als Spott und Verachtung für die Energie hat, mit der sein Freund gegen sein Unglück kämpft. Daß er herumgeht und Privatstunden gibt, rührt ihn nicht. Daß er eine »demütigende Stellung in einer Gesangsschule annimmt und da greuliche Solfeggien bearbeitet«. Und Rimsky-Korssakoff nennt es einen »entscheidenden« Akt seines (Moussorgskys) Lebens, daß er in die Provinz fährt, um dort das Evangelium der nationalen russischen Kunst von Glinka an zu verkündigen. »Was für lächerliche Programme! Machte er nicht selber den Vorschlag, sein Arrangement für Klavier — die Glocken aus dem ‚Boris' — in diese Programme aufzunehmen?« (Diesen Tadel der Programme von Moussorgskys Tournee mit



Modest Moussorgsky
(nach einem Lichtbild)



Modest Moussorgsky
(nach dem Gemälde von Repin)



Feodor Schaliapin
in der Titelrolle von Moussorgskys Oper »Boris Godunoff«

Madame Leonova vergleiche man mit seinem Brief an Madame Shestakova vom 9. September 1879; und der Bemerkung, daß Moussorgsky nur seine persönlichen Tendenzen in der Musik gelten ließ, stelle man die Verehrung gegenüber, die er für die unsterblichen Gesetzgeber der Kunst: Palestrina, Bach, Beethoven, Liszt usw. hegte.)
Dieser kurze, aber getreue Auszug der Rimsky-Korssakoffschen Version mag nun abgeschlossen werden, und die Wiedergabe der weiteren Tatsachen und Dokumente, die jeden Punkt ausführlicher behandeln, mögen für eine zukünftige Gelegenheit vorbehalten bleiben. Hervorzuheben wäre nur noch, daß — nach Rimsky-Korssakoff — für Moussorgskys Verfall noch seine mangelnde Kontrapunktik, seine rückständigen musikalischen Grundsätze usw. bezeichnend wären. Also liest man in einem Brief Borodins an Madame Shestakova, geschrieben an dem Tage, an dem Moussorgsky sein Wiegenlied aus den »Liedern und Tänzen des Todes« schuf! Diese Tatsache bleibt bestehen! Es ist wirklich der gleiche Unterschied: ob Rimsky-Korssakoff über seinen Freund berichtet oder seine Oper revidiert! Das Bild, das er entwirft, weicht ebenso fatal vom Original ab, wie seine Bearbeitung der Boris-Partitur von Moussorgskys Werk.
Unter den Dokumenten, die Oper betreffend, befindet sich auch ein wichtiger Brief seiner »Marina« (die weibliche Hauptrolle im »Boris«), der bewunderungswürdigen Julia Platonova, die sich für die Aufführung des Werkes am Marinsky-Theater so warm einsetzte. Dieser Brief sei hier erwähnt, weil die große Sängerin, die César Cui die »Vollendung der Kunst« nannte, eine sichere Zeugin dafür ist, welche freundschaftlichen Gefühle seine Sänger für Moussorgsky hatten und wie diese erwidert wurden. Die Platonova schreibt: »Ihn kennen, war schon ihn gern haben. Selbst die größten Gegner seiner Kunst würden dem Charme dieses sympathischen Charakters unterlegen sein. ‚Welch wundervoller Mensch' würden sie sagen, um sich dann gleich zu verbessern und seufzend hinzuzufügen: ‚aber welch' böse Musik!'« (Brief an Stassow, veröffentlicht durch Findeisen in einer russischen Musikzeitung 1895).
Ein ausführliches Bild entwirft auch Frau Leonova, eine der größten russischen Sängerinnen, die mit Glinka und Dargomijsky die Rollen, die sie in deren Opern kreierte, einstudierte und deren Weg bis Japan, Amerika, London und Wien führte. Sie verkörperte die Wirtin im »Boris« und unternahm mit Moussorgsky eine Tournee durch Südrußland. In den »Erinnerungen der Sängerin D. M. Leonova« schreibt sie: »Ich war mit Moussorgsky schon vor der Aufführung des ‚Boris' bekannt. Ich bemerkte an ihm — abgesehen von einigen wenigen befremdenden Zügen — unendlich anziehende Eigenschaften, die Respekt einflößten, am Menschen wie am Künstler. Ich wünschte, mehr von ihm kennen zu lernen. Im Hause gemeinsamer Freunde traf ich ihn, und wir kamen uns näher. Moussorgsky war ein Mann, der kaum seinesgleichen in der Welt hatte, fremd jeder Intrige, unfähig, jemandem ein Leid anzutun,

mit einem Wort: eine ideale Persönlichkeit. Während er an der ‚Khovantchina' arbeitete, besuchte er mich häufiger. Mit jeder neuen Szene machte er mich bekannt und mit der Art, wie er sie interpretiert haben wollte. Ich sang, er begeisterte sich und so schritt das Werk vorwärts. Ich plante eine Tournee durch Südrußland, und er sollte mich begleiten. Auf dieser Reise sammelte Moussorgsky eine Menge volkstümlicher Themen, besonders in Kleinrußland. (NB. Die Suite für Orchester, Harfe und Klavier, die er seinen Freunden vorspielte, die er aber leider nicht zur Niederschrift brachte.) Seinen letzten Sommer verlebte er in meinem Landhause, wo er die ‚Khovantchina' vollendete und eine Menge anderer Kompositionen. Um diese Zeit faßten wir den Plan, Gesangskurse abzuhalten. Er versprach sich auch pekuniären Erfolg davon, denn es ging ihm sehr schlecht. Unglücklicherweise hatten wir das erste Jahr nur wenig Einnahmen, und das entmutigte ihn sehr. Trotzdem setzten wir unsere Arbeit eifrig fort, in der Hoffnung, daß die Schüler nach und nach kommen würden. Wir versuchten eine ganz neue Unterrichtsmethode. Für mehrere Stimmen schrieb Moussorgsky Duette, Terzette oder Quartette in der Art von Solfeggien für die Schüler, die technisch auf der gleichen Stufe standen. Er war erstaunt über die Fortschritte, die durch diese Methode erreicht wurden. Alles schien aussichtsvoll für die Zukunft unseres Werkes — wie es der spätere Erfolg auch bewies —, aber ehe noch die Saison zu Ende ging, ereilte Moussorgsky der Tod. So ging es ihm in allen Dingen — moralischen und materiellen — des Lebens. Er lebte in einem schrecklichen Elend, und eines Tages kam er in einem Zustand furchtbarer, nervöser Erregung zu mir. Er berichtete, daß er nicht wüßte, wie es mit ihm weitergehen solle, daß er jeder Mittel bar sei und ihm nichts anderes übrig bliebe, als auf die Straße zu gehen. Was war zu tun? Ich bat ihn, sich zu beruhigen und sagte ihm, wie glücklich ich wäre, wenn ich das wenige, das ich besäße, mit ihm teilen dürfe. Während er mir zuhörte, gewann er seine Fassung wieder. Denselben Abend gingen wir zum General Sokhansky, dessen Tochter — meine Schülerin — zum erstenmal vor einer größeren Gesellschaft singen sollte. Ihr entzückender Gesang machte auf Moussorgsky einen starken Eindruck, und ich bemerkte, wie nervös er während des Begleitens war. Als später getanzt wurde, kam plötzlich meine Schülerin zu mir und fragte mich, ob Moussorgsky an epileptischen Anfällen litte. Ich antwortete ihr, daß ich das bisher nie bemerkt hätte. Und dann erfuhr ich, daß er gerade jetzt einen solchen Anfall habe. Ein anwesender Arzt ging zu ihm. Als die Gesellschaft aufbrach, war Moussorgsky wieder hergestellt. Wir nahmen zusammen einen Wagen. Als wir in die Nähe meiner Wohnung kamen, bat er mich dringlichst um die Erlaubnis, bei mir bleiben zu dürfen, da seine nervöse Verfassung sich zu einem Angstzustand steigerte. Ich wußte, wie allein und ohne jede Hilfe er in seiner Wohnung war und nahm ihn mit mir. Ich ließ ein kleines Zimmer für ihn herrichten und befahl meinem Mädchen,

die Nachtwache bei ihm zu halten und mich sofort zu rufen, falls es nötig wäre. Er schlief die Nacht in sitzender Stellung. Als ich morgens meinen Tee nahm, kam er ganz vergnügt herein. Ich fragte ihn, wie's ihm ginge; er dankte und sagte, daß es ganz gut sei. Während er aber das sagte, sah ich ihn wanken und plötzlich der Länge nach hinfallen. Meine Sorge war also nicht umsonst gewesen; hätte man ihn allein gelassen, wäre er gestorben. Wir eilten ihm zu Hilfe, und ich schickte zum Arzt. Im Lauf des Tages bekam er noch zwei weitere Anfälle. Am Abend rief ich die Freunde, vor allem Stassow und Filippow, und wir beratschlagten. In der Voraussicht, daß er doch Medikamente und besondere Behandlung nötig haben würde, entschieden wir uns für das Hospital, weil wir es für das Beste für ihn hielten. Wir machten ihm die Notwendigkeit dieses Schrittes klar und versprachen ihm ein eigenes Zimmer. Lange Zeit wollte er es nicht zugeben und lieber in meinem Hause bleiben, aber zuletzt ließ er sich doch überzeugen. Den nächsten Tag wurde er in einem Wagen ins Hospital geschafft. Zunächst besserte sich sein Zustand, aber nach und nach wurde es schlimmer, und er starb.«

Was den Schluß des Dramas betrifft, erzählt uns Baskin, daß er die folgende Beschreibung von einem — Moussorgsky im künstlerischen Sinne — feindlich gesinnten Kritiker, der ungenannt bleiben will, hat: »Ich ging in das Nikolaushospital, und das Herz tat mir weh beim Anblick dieser deprimierenden Umgebung, in der Moussorgsky starb. Diese völlige Einsamkeit und diese Umwelt für ein sterbendes Genie! Die nötigsten Möbel nur, auf dem kleinen Tisch einige Zeitungen und Bücher, darunter die Instrumentationslehre von Berlioz. Moussorgsky — wie Serow — starb wie ein Soldat mit der Waffe im Arm und — ach! — auch wie ein Zigeuner, unter Fremden, ohne daß eine liebende Hand ihm die Augen schloß.«

Aus der gleichen, ungenannten Quelle erfahren wir, daß Moussorgsky im Hospital noch immer die Hoffnung hegte, aus dem Elend, das ihn ans Bett fesselte, herauszukommen, und darum einen Arzt, der ihn sehr schätzte, aus Serdobol kommen ließ, als er kräftig genug war, das Bett zu verlassen. Baskin sieht hierin einen Beweis dafür, daß ihn seine Freunde vernachlässigten. Kerzin tritt dem jedoch entgegen, indem er mit Recht die zahlreichen Besuche erwähnt, die ihm seine Freunde machten: Stassow, Rimsky-Korssakoff, Balakirew und Repin. Der letzte malte ihn noch in der Zeit zwischen dem 2. und 5. Februar, ohne Staffelei, auf dem kleinen Tischchen, während das Sonnenlicht in den winzigen Raum flutete. Dieses bekannte Porträt eines verstörten, romantischen Moussorgsky. Aber auch hier wird bezeugt, daß keiner seiner Intimen oder Verwandten bei seinem Tode anwesend war.

»Sein Leben endete um 5 Uhr morgens,« berichtet Michael Iwanow, der Musikkritiker der ,Novaja Vremja' in der ,Molva'. »Keiner war bei ihm, mit Ausnahme der zwei Pflegerinnen, die bezeugen, daß er zweimal laut aufschrie. Eine Viertelstunde später war alles vorüber. Stassow, sein Bruder Philarete,

der Kavallerieoffizier Keltchevsky, mit dem er früher zusammengelebt hatte, und zwei Frauen eilten an sein Totenbett. Die Hausgesetze des Hospitals gestatteten nicht, daß die Leiche im Zimmer bleiben durfte, noch daß ein Sarg hereingebracht würde. Darum wurde der Leichnam schnell in die Totenkapelle geschafft. So ging Moussorgsky, von acht bis neun Menschen begleitet, auf seine letzte Fahrt, durch die Korridore, treppabwärts und durch den weiten Hof des Hospitals. Eine traurige Prozession und ein häßliches Ende. In der kleinen Kapelle mußte der Leichnam mit zwei oder drei anderen auf den Sarg warten, und um 7 Uhr abends wurde er in die Hospitalkirche zur ersten Feier gebracht.« Der gleiche Iwanow beschreibt in der »Novaja Vremja« vom 17. März 1881 in ausführlicher Weise die Art von Moussorgskys Krankheit. »Die Krankheit, die Moussorgsky einen Monat vor seinem Tode (Mitte Februar) befiel, war, zusammengenommen diese: Affektion der Leber, Hypertrophie des Herzens und Entzündung des Rückenmarks. Er hatte immer wie ein Bohémien gehaust, aber sich während der letzten zwei oder drei Jahre von der Welt zurückgezogen und lebte wie ein Eremit in seiner ,chambre garnie' in der Offiziersstraße. Im Hospital, wo er ein Zimmer für sich hatte, besuchte ihn Dr. Bertenson täglich zweimal, und seine Behandlung war auch zuerst erfolgreich ...« Mit diesem letzten Punkt, der schon von Mme. Leonova bestätigt wird, stimmt auch Stassows Artikel im »Golos« vom 17. März 1881 überein, wo er schreibt: »Moussorgsky starb am Montag, den 16. März um 5 Uhr morgens an Herz- und Rückenmarkparalyse. Am 12. Februar hatte er drei sich folgende nervöse Anfälle innerhalb weniger Stunden. Dank der Sorge seiner Freunde in das Militärhospital gebracht, begann sich seine Krankheit unter der Behandlung von Dr. Bertenson zuerst schnell zu bessern. Dr. Bertenson zeigte für den armen Märtyrer die größte Sympathie. Während der letzten zwei Wochen waren die Fortschritte so groß, daß Moussorgsky öfters erklärte, sich noch nie so wohl gefühlt zu haben. Und wirklich, sein Zustand besserte sich derartig, daß seine Freunde neue Hoffnung schöpften. Aber plötzlich trat ein unerwarteter Wechsel ein, durch eine Paralyse der Arme und Beine herbeigeführt. Wenige Tage später lebte er nicht mehr. Nie verließ ihn das Bewußtsein und bis zum letzten Augenblick behielt er das Gedächtnis. Nach einer Agonie von nur wenigen Sekunden ging er ohne Schmerzen hinüber.« Rimsky-Korssakoff ist der einzige, der den Anspruch erhebt, den Patienten »rasen« gesehen zu haben. Aber schon die sechs vorhergehenden Jahre betrachtete er Moussorgskys Art als »unverständlich« und sein Betragen als »extravagant«. Man kann sich allmählich fragen, ob dieser Fehler an Moussorgsky liegt oder ob diese Erscheinung nicht doch einen anderen Grund hat. Rimsky-Korssakoff ist sich selbst nicht immer ganz klar darüber, denn er spricht in einem Atem von einer »starken Konstitution, die durch Alkohol ruiniert«, dann wieder von der zerstörenden Wirkung des Alkohols auf eine »nervöse und kränkliche Natur«.

Um ganz sicher zu sein und den falschen Gerüchten entgegentreten zu können, hat sich R. Godet an Dr. Edouard Rist, den Direktor des Laennec-Hospitals in Paris gewandt, der auf seinem Gebiet eine Kapazität ist. Mit dessen liebenswürdiger Erlaubnis sei hier sein Schreiben veröffentlicht:

»Es ist unmöglich, auf Grund der Dokumente, die mir hier zur Verfügung stehen, die Natur der Krankheit, an der Moussorgsky starb, zu bestimmen. Die endgültige Feststellung einer Diagnose ist ein schwieriges und oft unlösbares Problem. In diesem Falle ist es durch die Tatsache besonders kompliziert geworden, daß die Ausdrucksweise, die man in den mir vorliegenden Zeugnissen gebraucht, eine außerordentlich unbestimmte ist. 1881 war die medizinische Wissenschaft noch in dem Stadium großer Konfusion. Die Mehrzahl der Dokumente stammt von Menschen her, die in medizinischen Dingen völlig unerfahren sind, und — ins Französische übersetzt — werden die Aussagen noch unverständlicher. Die mehr oder weniger entstellten Ausdrücke des Dr. Bertenson sind die einzigen, die einen annähernd medizinischen Charakter haben und in die Ausdrucksweise der modernen medizinischen Wissenschaft übertragen werden können: Herzparalyse und Paralyse des Rückenmarks, Paralyse der Arme und Beine, Affektion der Leber, Herzhypertrophie. Alles dies ist nicht die gebräuchliche Terminologie. Ich will gern glauben, daß ein russischer Arzt von 1881 — und selbst von 1922 — mit solch einer ungenügenden Diagnose zufrieden gewesen sein mag. Aber unglücklicherweise hilft das nicht weiter. Andererseits aber bestätigen gewisse Konstatierungen der nicht medizinischen Augenzeugen die Gewißheit, daß die Diagnose von Rimsky-Korssakoff (Delirium tremens) *nicht* in Frage kommt. (Ich will mich gar nicht über die Ausdrücke ‚weißes‘ oder ‚heißes Fieber‘ weiter auslassen. Aus diesen kann man auf gar nichts schließen.) Die gewöhnlichen und charakteristischen Erscheinungen des Delirium tremens sind: ein außerordentlich heftiges Delirium, begleitet von erschreckenden Halluzinationen, die meistens in einer langen und tiefen Koma enden, in der der Patient, ohne das Bewußtsein wiederzuerlangen, ausatmet. Diese Symptome sind zu augenscheinlich, als daß man vermuten könnte, die Anwesenden haben sie bei Moussorgsky übersehen. Nein, es ist keine Rede davon in den Berichten. Im Gegenteil — sie bestätigen alle die vollkommene Klarheit Moussorgskys bis zu seinem Ende. Es sind also keine Anzeichen für die Symptome des Delirium tremens vorhanden, wie: plötzliche Bewußtlosigkeit, der ein Fall vorausging und der völlige Wiederherstellung folgt. Eben nur der Fall im Hause des Generals Sokhansky, der auf Epilepsie schließen läßt. Nichts aber ist der Epilepsie unähnlicher als ein Anfall von Delirium tremens. Die einzige Diagnose, die ich also stellen kann, ist die, daß es im Fall Moussorgsky absurd wäre, zu behaupten, daß er am Delirium tremens gestorben sei. Im übrigen muß man sich auf Hypothesen beschränken. Besonders aufmerksam wurde ich auf den Satz der Mme. Leonova: ‚Er schlief die ganze

Nacht in sitzender Stellung.‘ Kranke, die das letzte Stadium von chronischer Nephritis erreicht haben, leiden oft an Atembeschwerden, die es ihnen unmöglich machen, die Nacht in einer anderen als in einer sitzenden Stellung zu schlafen. Auch sind sie manchmal der Gegenstand konvulsiver Krisen und plötzlicher Bewußtlosigkeit, die oft epileptischen Anfällen gleichen. Ihre Extremitäten werden paralytisch. Auch leiden sie an Herz- und Leberhypertrophie. Alles dieses stimmt mit den Tatsachen überein. Aber es fehlen doch manche Anhaltspunkte für eine korrekte Bestimmung. Ein endgültiges Urteil also ist unmöglich, ausgenommen über einen Punkt, und gerade der ist in diesem Fall von Wichtigkeit: es kann absolut keine Rede davon sein, daß hier ein Fall von Delirium tremens vorliegt.

(gez.) Dr. E. Rist. 19. 8. 22.«

In einem besonderen Schreiben, das diesem wertvollen Dokument beigefügt war, stellt Dr. Rist die Frage, ob des Meisters Freunde seine Lebensgeschichte ebenso behandeln, wie sie seine Werke gefälscht haben?

* * *

Die folgenden Briefe sind Auszüge aus der Korrespondenz, die Moussorgsky mit Frau L. J. Shestakova (Glinkas Schwester) und Frau P. S. Stassova geführt hat. Sie besteht aus 31 Briefen an Frau Shestakova und 4 Briefen an Frau Stassova und wurde nach Moussorgskys Tod von Frau Shestakova an Sergei Filippow übergeben. Der letztere, ein Sohn von Moussorgskys Freund, überließ die Briefe dem Verleger des »Musical Contemporary«, wo sie in einer Sondernummer, die Moussorgsky gewidmet war, im Jahre 1917 zum erstenmal im Druck erschienen. Bisher sind sie der Aufmerksamkeit der westeuropäischen Musikwelt entgangen und erschienen erst in englischer Sprache im »Chesterian« im Dezember vorigen Jahres. Ins Deutsche übersetzt liest man sie heute zum erstenmal in der »Musik«. Alle diese Briefe gehören in die Jahre 1874—1879, also in Moussorgskys letzte Lebenszeit, in der seine schöpferische Arbeitskraft abzunehmen begann, wohl eine Folgeerscheinung der Absetzung seines »Boris« vom Repertoire des Marinsky-Theaters. Vermutlich haben die Intrigen und bösen Nachreden über seine angebliche Trunksucht diese verursacht. Die neuerlich aufgefundene Korrespondenz wirft nun ein scharfes Licht auf die herumschwirrenden Gerüchte über die »träge« Lebensart Moussorgskys während dieser Jahre. Die Beharrlichkeit, mit der er, trotz der ungünstigsten Begleitumstände, an der »Khovantchina« und dem »Jahrmarkt von Sorochintsi« arbeitete, die Begeisterung, die er bei dem erfolgreichen Vorwärtsschreiten seines Werkes empfand, und das tiefe Interesse, das er für die nationale russische Kunst hegte: alles dies geht aus den Briefen klar hervor und bezeugt das völlige Mißverständnis seiner Umgebung und die Verständnislosigkeit, die selbst

seine näheren Bekannten ihm entgegenbrachten (s. Rimsky-Korssakoff in »Ma vie musicale« und César Cui in seiner »Musik in Rußland«).
Nur wenigen liebevollen Seelen wurde das Schiksal zuteil, den tief unglücklichen Mann in seiner letzten Zeit etwas aufzurichten. Und bereitwilligst erwiderte er ihnen diese Liebe und überschüttete sie mit der ganzen Fülle von Empfindungen, deren er fähig war. Zu diesen Menschen gehören außer der Familie Stassow noch die Petrows, Prof. Nikolsky und vor allen: L. J. Shestakova. Ihre Briefe an Moussorgsky sind leider verschwunden. Das größte Interesse beanspruchen wohl die Briefe, in denen er von seinen Opern »Khovantchina« und »Der Jahrmarkt von Sorochintsi« spricht. Bis vor einigen Jahren wurde vermutet, daß die letztere Oper nur aus verschiedenen Skizzen und völlig unzusammenhängenden Stücken bestände. Aber die Nachforschungen seines treuen Schülers V. G. Karatiguin förderten einen dicken Manuskriptband musikalischen Inhalts zutage, der Szenen von großer charakteristischer Schönheit enthielt. César Cui stellte die Oper 1915 endlich fertig, und in dieser Form erlebte sie 1917 in Petersburg ihre Uraufführung. Es mögen nun die ausgewählten Briefe folgen:

15. Juni 1876.

Liebste Ludmilla Ivanovna,

herzlichsten und innigsten Dank für Ihre Nachricht. Ich habe mich in dieser Zeit von allem abgesondert — die Natur will es so! In meiner Abgeschiedenheit habe ich mich viel mit meiner »Khovantchina« beschäftigt und da manches so gefunden, wie es nicht sein sollte. Wenn wir uns wiedersehen, werde ich Ihnen alles näher erklären. Ich bin mit mir sehr wenig zufrieden, komme aber immer mehr zu der Überzeugung, daß es mein Los ist, in Einsamkeit und Sammlung nur meiner Kunst zu leben. Der alte Knabe hat sich während des Winters und Frühlings ausgegeben. Aber das ist gewiß kein Grund, daß ich mich auch von Ihnen abschließe, meine gute Ludmilla Ivanovna, und von den anderen guten Menschen. Im Gegenteil — ich werde mich Ihnen so bald wie möglich präsentieren!
Bleiben Sie gesund, meine liebste Ludmilla Ivanovna. Ich komme in diesen Tagen.

Ihr

Moussinka.*)

* * *

24. Juli 1876.

Liebste Ludmilla Ivanovna,

am 28. Juli, Mittwoch, werde ich bei Ihnen und den Stassows sein. Der grauhaarige, junge Mann — wie Sie ihn nennen, liebste Ludmilla Ivanovna — ist einfach von seiner musikalischen Arbeit besessen.

*) Moussinka = Moussorgskys Kosename.

Für den »Jahrmarkt von Sorochintsi« habe ich einen kleinen Frauenchor geschrieben und für »Khovantchina« ist mir auch eine Szene eingefallen. Fein! Gestern speiste ich mit »Genéralissimé«.*) Repin**) war auch dort und wir waren beide glücklich, uns zu treffen. Es war entzückend. Ja, ich vergaß beinahe: für den »Pfarrer« in der »Khovantchina« habe ich auch etwas außerordentlich Charakteristisches gefunden. Wirklich!
Auf baldiges, baldiges Wiedersehen, geliebte Ludmilla Ivanovna, bleiben Sie gesund, Ihr Moussinka grüßt Sie herzlichst.

* * *

Tsarskoje Sselo, 2. Aug. 1876.

Liebste Ludmilla Ivanovna,***)

Sie sehen, ich bin verzogen. Das Häuschen ist entzückend, von Bäumen umgeben, die zum Fenster hereinreichen und mir zuflüstern. Was? Ich weiß es nicht, aber es muß etwas Schönes sein. So Gott will, werden in dieser friedlichen und freundlichen Umgebung alle heißen Wünsche befriedigt. Im Besitze eines gesunden Körpers und voll inneren Friedens wird meine »Khovantchina« schon vorwärts gehen. —
Gestern saß ich im Schatten der Bäume auf dem Balkon und hörte auf die lustigen Lieder der Vorübergehenden. Die Melodie behielt ich, aber leider versäumte ich, nach dem Text zu fragen und nun bedaure ich es. Während ich dort auf dem Balkon saß, beschäftigten sich meine Gedanken wieder mit »Khovantchina«. Mit Erfolg! Wenn ich nur von hier fort könnte, denn es ist höchste Zeit, jetzt, wo alles so weit ist, mit der Niederschrift fertig zu werden. Meine einzigste, liebste Ludmilla Ivanovna, nun habe ich zu Ihnen so gesprochen, wie es mir ums Herz ist. Bleiben Sie gesund bis zu meinem nächsten Brief, liebste Ludmilla. Ihr Moussinka.

* * *

6. Aug. 1876.

Die Szene mit dem Pfarrer ist nun niedergeschrieben und es kann weitergehen. »Khovantchina« macht gute Fortschritte und ich fühle mich in bester Form. Ein Klavier habe ich auch hier.

Immer Ihr ergebenster

Moussinka.

* * *

Tsarskoje Sselo, 31. Aug. 1876.

Liebste Ludmilla Ivanovna,

gerade wollte ich einen kleinen »Schwatz« mit Ihnen halten. Und Sie machen mir Vorwürfe wegen meines Stillschweigens! Dieses soll nämlich nicht ein

*) Stassows Spitzname.
**) Repin, der bekannte russische Maler.
***) Stark gekürzte Wiedergabe.

simpler Brief werden, sondern einer mit einer kleinen Überraschung für Sie: erfahren Sie denn, daß der dumme und oberflächliche Moussinka den 2. Akt der »Khovantchina« beendet hat. Nun will ich noch den 3. Akt vollenden. In dem »Jahrmarkt von Sorochintsi« habe ich noch die Figur eines Zigeuners eingeführt — was für ein Schelm und Schurke ist das! Einzelne Szenen in dieser Oper, halb traurig, halb lustig, nehmen schon in meinem Inneren Gestalt an. Die Liebesszene zwischen Parassia und dem jungen Bauern schwebt mir besonders lebhaft vor... Ach, wie träume ich immer davon, vieles zu schaffen! Was die Musik anbelangt, habe ich »die Augen eines neidischen Priesters«. Ich will und kann es nicht glauben, daß Napravnik*) uns verläßt. In Rußland muß es eine russische Oper geben, da muß Napravnik sein. Wie soll es ohne ihn gehen! Ein Unglück! Ich mag nicht daran denken!

Moussinka.

* * *

Yalta, Hotel Rossia, 9. Sept. 1879.

Meine einzige, liebste Ludmilla Ivanovna,

der entscheidende Schritt ist getan: in meinem Künstlerdasein ist vieles in Erfüllung gegangen: Poltava, Elizabethgrad, Cherson, Odessa, Sebastopol, Yalta, in denen die Schöpfungen der Begründer der russischen Schule — Glinka und seiner Gefährten — erklangen! Zum erstenmal haben die Leute sie hier gehört und — wir wollen es hoffen — die Macht dieser Unsterblichen, die uns das Vermächtnis der wahren, russischen Musikschöpfungen hinterlassen haben — auch erkannt. Heil Glinka, der uns den wahren Weg gezeigt hat! Von unseren Aufenthaltsorten sollten Odessa und Sebastopol weniger musikalisch sein; aber gerade hier in diesen beiden Städten war man musikverständig und lehnte das Wertlose ab. Ich füge hier einen Bericht von Cherson in »Odessa News« bei, liebste Ludmilla Ivanovna. Der Bericht erwähnt von unseren Komponisten nicht: Borodin und An. Liadov. Aber in der Odessaer Zeitung »Pravda« las ich mit großer Befriedigung über Borodins »Prinz Igor« und über Liadovs Oper. Die Zeitung »Pravda« spricht mit der größten Sympathie hierüber. Bis zu dieser Minute sind wir auf unserer Tournee von den angesehensten Familien empfangen worden. Ich war erstaunt, mit welchem Ernst man über Kunst spricht. Ein ganz besonders großes Interesse fand ich in Cherson, wo auch mehrere musikalische Zirkel sind, wo man in der Musikliteratur gut Bescheid weiß und die Entwicklung der Musik mit Sorgfalt verfolgt. Unser Repertoire umfaßte: Glinka, Dargomijsky, Serow, Balakirew, Cui, Borodin, Rimsky-Korssakoff, Schubert, Chopin, Liszt und Schumann. In solcher Gesellschaft kann man wohl auf die Reise gehen! — Und wieviel Neues, Schönes und Erfrischendes findet man in der Natur! Wieviele neue und oft anregende Unterhaltungen mit Menschen, die Kunst

*) Hervorragender Kapellmeister an der Kaiserlichen Oper in Petersburg.

besser empfinden als gewisse fein stilisierende Schwätzer in der russischen Presse! Eine gute Erziehung war diese neubelebende und erfrischende Reise! Das Leben verlangt nach neuer musikalischer Betätigung. Weiter, immer weiter auf diesem schönen Weg! Ich weiß nun, was ich zu tun habe. Unermüdlich und unbeirrt an meinem Werk arbeiten, prüfen und versuchen, in das gelobte Land zu kommen! Ist das nicht ein großes und lohnendes Unternehmen!
Ich küsse Ihre kleine Hand innigst.

Ihr

Moussinka.

ALBAN BERGS »WOZZECK«

EIN BEITRAG ZUM OPERNPROBLEM

VON

ERNST VIEBIG-BERLIN

Vor dem Mut dieses Komponisten, der es wagt, seine Idee bis zur äußersten Konsequenz in die Tat umzusetzen, auf die klar erkannte Gefahr hin, von seinen Zeitgenossen verlacht zu werden, fühlt der Strebende sich fast beschämt. Hier ist wirklich einer, für den es keine Kompromisse gibt.
Es liegt mir fern, »Kritik« geben zu wollen. Dazu müßte ich das Werk tiefer durchdringen, als es an Hand des Klavierauszuges ohne Partitur möglich ist. Als ich den Auszug der Oper »Wozzeck« von *Alban Berg* zu Gesicht bekam, war ich erstaunt über die Schwierigkeit auf rein klaviertechnischem Gebiet. Ganz neue technische Fertigkeiten sind nötig, um nur annähernd diesen Klaviersatz spielen zu können. Der Bearbeiter, *Fritz Heinrich Klein*, hat ganz überzwerche Fingersätze und Spielarten ersinnen müssen, um bei der unerhörten Vielstimmigkeit zu einem einigermaßen ersprießlichen Ziel zu kommen. Da nun Alban Berg in der Partitur Haupt- und Nebenstimmen durch besondere Zeichen hervorgehoben hat, so hat man diese Art, die übrigens nicht neu, sondern von Arnold Schönberg schon in seinen Fünf Orchesterstücken, in »Erwartung« und »Die glückliche Hand« verwendet ist, auch in den Auszug hinübergenommen. Das erleichtert das Spiel insofern, als man das *Wesentliche* sofort mit einem Blick erfaßt. Auch, daß bei den tiefen Baß- und hohen Violinschlüsselnoten mit fünf und mehr Hilfslinien der Ton mit einem kleinen Buchstaben nebenan bezeichnet ist, ist gut und nachahmenswert. Mit größter Sorgfalt ist das Orchesterbild im Auszug festgehalten. Bei der ungemein starken rhythmischen Lebendigkeit dieser Musik, in der

sich allerdings durch Zusammenschieben die einzelnen Taktarten oft selber aufheben, war es notwendig, hie und da die einzelnen Schläge mit Zahlen zu bezeichnen — für das Studium ein bequemes Hilfsmittel. Alles in allem ist der Klavierauszug ein Meisterwerk, und man kann über die Sorgfalt und Liebe, die der Sache gewidmet sind, nicht genug des Lobes voll sein.

Wenn ich nun von der Oper selbst sprechen will, so muß ich vorausschicken, daß der Begriff »Oper« eine schier unüberwindliche Fülle von Fragen schwierigster Art aufrollt. Das Problem »Oper« ist heute noch so ungelöst, wie es zu Mozarts Zeiten war. Geben doch Mozarts Opern vielleicht heute mehr denn je Grund und Anstoß zu Stilfragen weitestgehender Art. Je mehr Versuche gemacht werden, hier lösend einzugreifen, desto wirrer und verworrener scheint alles dies.

Alban Bergs »Wozzeck« kommt stilistisch in gerader Linie von Franz Schrekers »Der ferne Klang« her. Dieses Werk nimmt in Schrekers Schaffen die Ausnahmestellung ein wie bei Strauß die »Elektra«. Es regte das *nachdenkliche* moderne Opernschaffen rein intellektuell im höchsten Maße an. Die 25 Bilder Georg Büchners »Wozzeck« mußten trotz der Schwierigkeit, sie bühnenmäßig zusammenzuraffen, einen modernen Komponisten zur Vertonung reizen. Alban Berg ist nun wohl nach reiflichem Studium des Textes zur Überzeugung gelangt, daß eine Möglichkeit besteht, Büchners Tragödie so umzuformen, daß sie trotz ihrer teilweise überderben, oft brutalen Sprache und Handlung opern- und bühnenmäßig wird. Wie weit Berg die Bearbeitungen und Ausgaben der verschiedenen Herausgeber: Karl Emil Franzos, Paul Landau oder Georg Witkowski benutzt hat, interessiert hier nicht. Genug: Es ist ihm gelungen, durch Szenenumstellungen, verhältnismäßig geringfügige Auslassungen und Milderungen 1. die Zahl der Personen zu beschränken, 2. die Handlung auf 15 Szenen zu reduzieren, 3. die Sprache so zu veredeln, daß sie für das gesungene Wort möglich wurde. Im Zusammenhang mit diesem dritten Punkt ist es angezeigt, auf eine besondere Eigenart des Werkes einzugehen. Die von Arnold Schönberg im »Pierrot lunaire« und schon in den »Gurreliedern« eingeführte »rhythmische Deklamation« findet hier eine Verwendung, in der für die Oper starke Möglichkeiten liegen. Der Komponist geht noch weiter, er läßt z. B. die Stimme aus dem gewöhnlichen Sprechen in die rhythmische Deklamation und von hier aus zum vollen Gesang übergehen. Ich kann mir vorstellen, daß bei einem seelisch-musikalischen accelerando diese Art der Steigerung von eindringlichster Wirkung sein könnte. Doch schließlich sind das Äußerlichkeiten; Äußerlichkeiten, wie es die Orchesterbesetzung und die Verwendung eines isoliert postierten Kammerorchesters neben einer Militärmusik und einer Wirtshauskapelle sind. Die Probleme, die das Werk birgt, und die das ganze Problem »Oper« aufleuchten lassen, liegen tiefer: Die *Form* ist es, in der der Komponist neue Wege beschreitet.

Richard M. Meyer faßt in kurze Worte das innerliche Geschehen der Tragödie: »Ein ganz beliebiger Mensch aus dem Volke, arm, schwach, verachtet, ist der Held. Er wird eben deshalb zur symbolischen Gestalt. Er ist das Volk selbst und sein Schicksal das des Volkes in den Händen seiner Machthaber. Für den Doktor ist er nur ein Experimentierobjekt; der dicke Hauptmann, der weinen muß, sobald er an seine eigene Güte denkt, hält ihm Moralpredigten ... Seine Geliebte, ein trotziges, sinnliches Wesen, läßt sich von der animalischen Prachterscheinung des Tambourmajors verführen; der Verführer höhnt noch den armen Betrogenen ... Mit Meisterschaft ist die Zerrüttung im Gehirn Wozzecks geschildert, wie der Mordgedanke in ihm Wurzel faßt, wie er widersteht und unterliegt; und das fröhliche Spielen des als Waise hinterlassenen Kindes bildet den grellen Schlußakkord.«
Wie schon gesagt, hat Alban Berg diese 25 Szenen auf 15 vermindert. Er hat somit 3 Akte zu je 5 Bildern, mit denen er im Opernsinne etwas anfangen konnte. Das dramatische Geschehen ist geschickt zusammengedrängt, besonders dadurch, daß die ersten und zweiten Aktschlüsse die Konflikte rein äußerlicher Art bringen und so eine starke Spannung verursachen. In der letzten Szene des 1. Aktes gibt sich Marie, Wozzecks Geliebte, dem Tambourmajor hin, in der letzten des 2. erfährt Wozzeck die brutale Wahrheit. Der 3. Akt ist nur mehr die notwendige Folge aus den Geschehnissen: Der Mord an Marie — Verzweiflung — Selbstmord. Bei den bei Büchner sehr zerrissenen Vorgängen, bei der wilden Vermischung von stärkstem Naturalismus mit Philosophie und Mystik, mit völlig transzendenten Stimmungen und Szenen mußte die musikalische *Form*frage die primäre Stellung bei Konzeption des Werkes einnehmen. *Sie ist die vollkommene Vereinigung von absolut musikalischer Form mit der durch das Libretto bedingten.*
Der 1. Akt umfaßt in diesem Sinn: »Fünf Charakterstücke« — die Exposition. Die Träger der Handlung werden als Charaktere dem Zentrum alles Geschehens, das Wozzeck heißt, gegenübergestellt: »Der Hauptmann«, »Andres«, »Marie«, »Der Doktor« und schließlich »Der Tambourmajor«. Diese 5 Szenen zeigen den versklavten Wozzeck in seinen Beziehungen zur Umwelt. Das Wiegenlied der Marie, die ihren kleinen Knaben, Wozzecks Kind, in Schlaf singt, gehört zu den lyrisch stärksten Eingebungen, die mir in der neuesten Opernliteratur bekannt sind (1. Akt, 3. Szene, Takt 363, s. Notenbeilage!). Aber nicht genug mit dieser grob formalen Gliederung. Der Komponist gibt zu Anfang seines Werkes eine tabellarische Zusammenstellung des gesamten formalen Aufbaus seiner Oper. Im Rahmen dieser fünf Charakterstücke werden alte Formen rein musikalischer Natur ohne Rücksicht auf das einzelne Textwort wieder lebendig. Es würde zu weit führen, jede einzelne Phase dieser Formkonstruktion durchzugehen. Ich begnüge mich damit, die Hauptteile dieser kleineren Formen, die wiederum Unterabteilungen und Einlagen in sich bergen, zu nennen: Suite, Rhapsodie, Militärmarsch, Passacaglia mit

21 Variationen, Andante affettuoso. Der Klarheit halber und um zu illustrieren, was der Komponist erreicht hat, möchte ich eine dieser Unterabteilungen zerlegen, und zwar die Suite. Ihre Folgen sind: Präludium, Sarabande, Kadenz (Bratsche), Gigue, Kadenz (Kontrafagott), Gavotte, Double I, Double II, Aire, Reprise des Präludiums im Krebsgang, Finale (Durchführung). Hieraus spricht ein fanatischer Formwille und ein ebenso starkes Formkönnen. Die einzelnen Teile des 2. Aktes, einer »Sinfonie in fünf Sätzen«, sind folgendermaßen gegliedert: der erste Satz einer Sonate (in nahezu klassischer Prägung), Phantasie und Fuge über drei Themen, Largo für Kammerorchester, Scherzo, Rondo. Also auch hier das Fußen auf der klassischen Form. Im 3. Akt war die Formfrage am schwierigsten zu behandeln. Berg hat in sechs Inventionen, von denen die fünfte ein Orchesterzwischenspiel ist, die natürliche Lösung erreicht. Dadurch, daß er den Mord an Marie in den Mittelpunkt des Aktes rücken mußte, lag die Gefahr nahe, wenn er die Szene vom musikdramatischen, »knalligen« Standpunkt aus erfaßt hätte, daß die zweite Hälfte des Aktes, also nach dem Mord, abfallen würde. Sehr fein ist die textliche Fassung so gehalten, daß der ganze 3. Akt etwas durchaus Unwirkliches, Jenseitiges hat. Durch die Szenenanordnung ist es während der ersten vier Szenen Nacht — in der 1. Szene Maries Zerknirschung, die Flucht zu Gott, verzweifelt-seelisches Erleben in wenig Takten —, in der 5. Szene grausamer Morgen, der Sonnenmorgen nach dem Mord. Die Kinder mit der ganzen, unbewußten Brutalität des Kindes. Dieser Akt ist wie ein nächtiger Spuk. Alles ist mehr geahnt als tatsächlich. Das ist meisterhaft gemacht! Sechs Inventionen: Über ein Thema, über einen Ton, über einen Rhythmus, über einen Sechsklang, in einer Tonart, über eine gleichmäßige Achtelbewegung.

Diese in striktester Konsequenz durchgeführte durchaus neue Verschmelzung der absolut musikalischen Form mit der Oper wäre ja nun ein Schritt weiter, vielleicht sogar ein großer Schritt vorwärts, wenn nicht diese Oper ihren Tod für die Jetztzeit in sich bergen würde (vielleicht wird eine Zukunft mit anderen technischen Möglichkeiten sprechen: Stehe auf und wandle). Das Werk stellt so enorme Anforderungen an die Musikalität der Sänger und ans Orchester, daß man mindestens ein Jahr lang Proben halten müßte, um eine einigermaßen erträgliche Aufführung zustande zu bringen.

Herr Alban Berg, Sie scheinen Sängern gegenüber wirklich Optimist zu sein — in musikalischer wie technischer Beziehung. Alle Ihre Interpreten müssen Wunderstimmen haben, wie man sie im Berliner »Wintergarten« als Stimmphänomene hört. Bei Durchschnitts- und sogar Überdurchschnittssängern werden Ihre Partien teils gesprochen, teils gekreischt werden. Bei der — ich möchte sagen — »Überkontrapunktik«, die teilweise (ich sage: *teilweise*!) den Eindruck macht, als sei sie nur um der *Idee* willen, nur *um die Schule nicht zu verleugnen*, an den Haaren herbeigezogen, und nicht

immer notwendig erscheint, werden Sie eine abgerundete Aufführung kaum zustande bringen. Und eine Halbheit würde nur verwirrend wirken und dem Werk schaden.
Dennoch: Dies Opus 7 von Alban Berg ist eine *Tat*, ist das konsequente Durchführen einer *Idee*, es wird der Opernproduktion unserer Zeit *Anregungen* geben und neue *Ziele* setzen. Vielleicht führt hier der freie Weg zur wahrhaft »*musikalischen Oper*« — fort vom Musikdrama.

VIERTELTONMUSIK*)

VON

RICHARD H. STEIN-BERLIN.

Wer von »unsterblichen« Meisterwerken und »ewigen« Werten spricht, hat sich wohl niemals klar gemacht, daß auch die erhabensten Kunstschöpfungen nicht außerhalb des allgemeinen Kreislaufs stehen. Vieles, was jetzt in Bibliotheken, Museen und Archiven ein mumifiziertes Dasein fristet, hatte einst wirkliches »*Leben*«. Es läßt sich leicht darlegen, wie jedes Kunstwerk zu wirken beginnt, wie es nach einiger Zeit aufhört »modern« zu sein und als »klassisch« empfunden wird, wie es dann allmählich veraltet und in Vergessenheit versinkt. Aber daß seine Wirksamkeit schließlich einmal ganz erlischt, wird gleichwohl von fast allen, die über Kunst schreiben (nicht von den Künstlern selbst) beharrlich geleugnet. Und unverdrossen gräbt man tote Musik wieder aus, die niemandem mehr wirklich etwas sagt, eben weil ihr inneres *Leben* längst erloschen ist. Wenn wir eine Liste der Kunstwerke aller Zeiten und Völker aufstellen würden, die auf unsere Zeit tief und nachhaltig wirken (schon oder noch), so wäre sie gewiß nicht unübersehbar. Soviel erscheint sicher.
Eine rein materialistische Kunstbetrachtung, die unfähig ist, Lebendes von Totem zu unterscheiden, kann natürlich am allerwenigsten *neuer* Kunst gegenüber zu wertvollen Erkenntnissen gelangen. Auch führt sie notwendig zur Aufstellung von starren »Systemen«, und jedes System ist bekanntlich ebenso richtig wie falsch, je nachdem man es anwendet.

*) Nach meinen ersten, vor etwa zwanzig Jahren erschienenen Hinweisen auf die Möglichkeit, ja Notwendigkeit der Einführung von Vierteltönen in die musikalische Praxis bin ich zwar zu der Erkenntnis gekommen, daß die Öffentlichkeit zunächst Vierteltonmusik hören sollte, bevor sie durch weitere Publikationen zu einer Stellungnahme veranlaßt wird. Da aber die Vierteltonfrage gegenwärtig nicht nur unter Fachmusikern Gegenstand eifriger Diskussionen ist, war mir die Aufforderung der Redaktion der »Musik« willkommen, über den gegenwärtigen Stand der Angelegenheit kurz zu berichten. Ich füge hinzu, daß die Öffentlichkeit sich schon längst über die bisher geschaffenen Vierteltonwerke ein Urteil hätte bilden können, wenn die Mittel vorhanden gewesen wären, sie dem Publikum vorzuführen. Auf technische Einzelheiten konnte, so interessant sie auch sein mögen, im Rahmen der vorliegenden Ausführungen nicht näher eingegangen werden. Vielleicht wird das in einem späteren Aufsatz möglich sein.

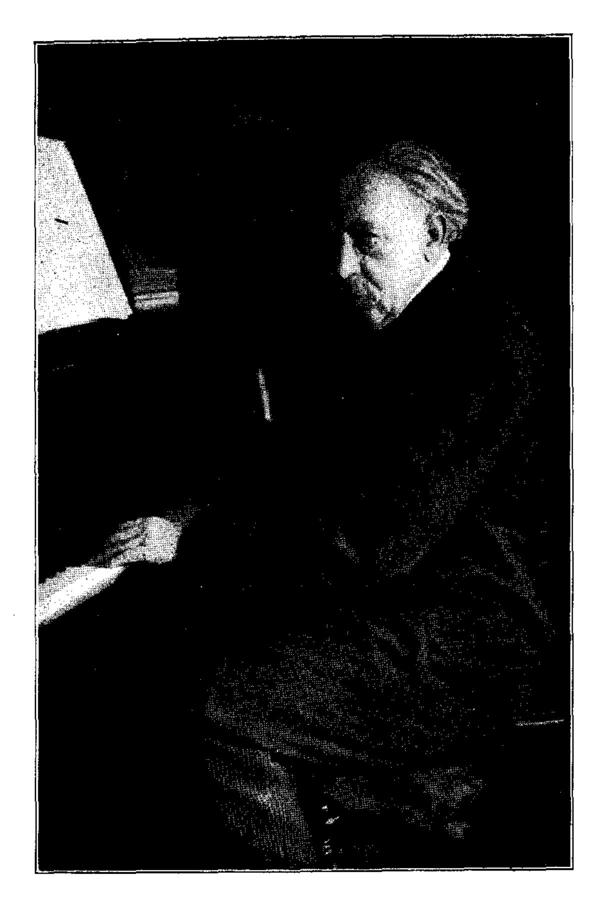
Wir Vierteltonkomponisten wollen nun keineswegs ein neues Komponiersystem einführen, wie gewisse andere Gruppen von Neutönern. Wir bekämpfen niemanden. Und wir begreifen nicht, warum wir von vielen Seiten so erbittert bekämpft werden. Denn unserer Meinung nach kann es sich bei jedem neuen Kunstwerk immer nur darum handeln, ob es lebensfähig und lebenskräftig ist oder nicht. Man darf, was man kann; und schafft, was man muß. Wir verwenden Vierteltöne, weil wir ohne sie nicht auskommen, weil wir sie brauchen, um unsere musikalischen Ideen aussprechen zu können; aber wir schreiben keineswegs allesamt eine gleichartige Musik. Somit bilden wir auch keine neue »Richtung«, bei der es einen »Meister« nebst zahlreichen Nachahmern und Mitläufern gibt, sondern wir sind in mancherlei künstlerischen Dingen Gegner, oft geradezu Antipoden, und wir verstehen es selber kaum, daß wir unabhängig voneinander, der eine in Berlin, der andere in Petersburg, der dritte irgendwo in Tschechien die gleiche Notwendigkeit empfunden haben, Vierteltöne in unserer Musik zu verwenden. Was uns bei der großen Verschiedenheit unserer künstlerischen Ziele verbindet, ist vielleicht nur das eine: künstlerische Ehrlichkeit und starke Intensität des musikalischen Empfindens.
Ein kurzer historischer Rückblick ist nicht zu umgehen. Wenn man als Beginn unserer abendländischen Musik, soweit sie noch wirksam ist, das Palestrina-Zeitalter gelten läßt, so haben wir nur einen Zeitraum von etwa vierhundert Jahren zu überschauen; gehen wir von unserem temperierten zwölfstufigen Tonsystem aus, so verkürzt sich die Zeitspanne noch um die Hälfte. Was in diesen zweihundert Jahren auf musikalischem Gebiete geschaffen worden ist, kann uns trotz seiner Tiefe, Schönheit und Erhabenheit nicht die Erkenntnis rauben, daß jahrtausendelang Millionen von Menschen ihre höchsten Freuden und ihr tiefstes Leid in mehr oder minder künstlerisch geformter Musik haben ausströmen lassen, *ohne sich hierbei unseres seit jenen zweihundert Jahren gebräuchlichen Tonsystems zu bedienen.* Wird da jemand so blind sein zu glauben, daß dieses von Anbeginn an mit zahllosen Schwächen und Gebrechen behaftete System, das kein einziges Intervall akustisch rein wiedergibt, für alle Ewigkeit gelten müsse und werde? Daß es unsterblich, ja nicht einmal erweiterungsfähig sei, trotzdem schon jetzt jeder Klarblickende erkennt, mit welch ungeheurer Erfindungskraft es bis in seine letzten — häßlichsten — Möglichkeiten ausgenutzt ist? Nichts, aber auch gar nichts, was mit diesen zwölf temperierten Halbtönen gesagt werden könnte, ist noch unausgesprochen geblieben. Umsonst hat man Chor- und Orchestermassen übereinandergetürmt, hat man zahllose Stimmen gleichzeitig miteinander, gegeneinander, durcheinander reden, schreien, toben lassen, umsonst alle hochentwickelten Formen zerstört, alle überkommenen Begriffe von Tonalität und harmonischer Logik beiseite geschoben: Auch das stärkste Genie wird in diesem unfruchtbar gewordenen Schoße kein neues Leben mehr zeugen. — Wollten wir nun versuchen, auf materialistisch-experimentellem Wege ein

neues Tonsystem zu schaffen, so würden wir ganz unkünstlerisch verfahren. Noch nie ist auf musikalischem Gebiet die theoretische Spekulation der Praxis Führerin gewesen. Das praktisch Geschaffene zu erklären, seine innere Gesetzmäßigkeit zu entdecken und die gewonnenen Erkenntnisse systematisch zu ordnen, nur das blieb von jeher den Theoretikern überlassen.

Fragen wir nach der Entstehung und Rechtfertigung der bisherigen Tonsysteme, so bemerken wir zunächst, daß *alle* Völker zu *allen* Zeiten *ein* Intervall als grundlegend erkannt haben: die Oktave. Wenn wir uns zwei Oktavtöne durch zwei verschieden lange Holz- oder Metallstäbe dargestellt denken, die mit einem Klöppel angeschlagen werden, so ergab sich die Möglichkeit, zwischen dem kürzeren und dem längeren Tonkörper andere in beliebiger Zahl stufenweise einzufügen. Hierbei mögen außer praktischen Erwägungen *religiöse* Motive mitgespielt haben. Von jeher waren die 5 und die 7 heilige Zahlen, und so finden wir denn in den ältesten Tonsystemen die Oktave in fünf oder sieben gleiche Teile geteilt. Das Berliner phonographische Archiv besitzt Platten mit javanischer und siamesischer Instrumental- und Gesangsmusik, die eine überaus kunstreiche und fremdartig-reizvolle Verwendung dieser fünf- und siebenstufigen Tonleitern zeigen. Andere Völker suchten nach Tönen von ähnlich vollkommener *Verschmelzbarkeit* wie zwei im Oktavverhältnis zueinander stehende Töne und entdeckten dabei die Quinte, sowie mit ihr die Quarte (c—g, g—c; c—f, f—c). Nimmt man die oberen und unteren Quinten oder Quarten der beiden neugewonnenen Töne g und f hinzu, so erhält man die weiteren Töne d und b. Damit kommen wir zu der fünftonigen halbtonlosen Skala c, d, f, g, b, der sich in verschiedener Reihenfolge der Tonstufen nicht nur die alten Kulturvölker (Griechen, Chinesen, Japaner), sondern ebenso viele Naturvölker Amerikas und Afrikas bedienten. Aus der Entwicklung der griechischen Musik ist als besonders wichtig zu erwähnen, daß die Griechen durch exakte Wiederholung der Intervallfolgen (c, d, f, g, b; d, e, g, a, c usw.) zu den Halbtönen (e—f; a—b) und damit zu verschiedenen aus Ganz- und Halbtönen gemischten Oktavskalen kamen (dorische, ionische, äolische, phrygische Tonleiter). Als dann später chromatische Zwischentöne eingeführt wurden, mußte man zwischen den beiden Halbtonstufen jeder Oktavskala notgedrungen einen *Viertelton* einfügen. Erwähnt sei hier noch das siebzehnstufige arabisch-persische Tonsystem, für das die Teilung der kleinen Terz (drei Halbtöne = sechs Vierteltönen) in zwei *Dreivierteltöne* charakteristisch ist. Daneben kommen auch in Verzierungen der Melodien *Dritteltöne* vor. Die Inder kennen von alters her Drittel- und Vierteltöne, die Türken Viertel- und *Achtel*töne, die Neugriechen Vierteltöne in der religiösen Musik. Auch der gregorianische Choral kannte, wie jetzt einwandfrei feststeht, Vierteltonintervalle (vgl. die Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg, herausgegeben von Professor



Feodor Schaliapin als »Boris Godunoff«
(Karikatur von E. de Krouglicof)



Hermann Kretzschmar

Dr. P. Wagner). Endgültig verschwanden die Vierteltöne aus der Musik des Abendlandes erst beim Aufkommen des mehrstimmigen Gesanges. —

Dieser kurze Überblick zeigt, daß Ben Akiba wieder einmal recht hat. Und daß die Vierteltöne keineswegs eine Erfindung spekulativer Köpfe der allerneuesten Zeit sind, sondern schon vor Jahrtausenden in allen Weltteilen gebräuchlich waren. Endlich, daß sie bis zum heutigen Tage niemals ganz aus der Welt verschwunden sind. Wem sie zu »modern« erscheinen, den werden sie vielleicht durch ihre Vorsintflutlichkeit versöhnlich stimmen. —

Von all diesen Dingen wußte ich nichts oder doch nur sehr wenig, als ich 1906 meine ersten Vierteltonkompositionen veröffentlichte. Ich war vielmehr stolz auf diesen »ersten Versuch der Einführung von Vierteltönen in die musikalische Praxis« und ahnte nicht, daß es sich nur um einen Versuch der *Wieder*einführung handelte. Die Aufnahme bei meinen der »Kritik« beflissenen Kollegen war mit wenigen Ausnahmen teils skeptisch, teils geradezu fanatisch ablehnend. Ältere Leser dieser Zeitschrift werden sich mit Schmunzeln erinnern, daß auf die in der »Musik« abgedruckte Besprechung eine von mir verfaßte »Berichtigung« erschien. Ja, noch in der letzten, 1919 erschienenen Auflage von Hugo Riemanns Musiklexikon steht wörtlich (siehe unter Stein, Richard H.): »Irgendwelche Bedeutung ist diesen hyperchromatischen Experimenten natürlich nicht beizumessen.« Natürlich nicht. —

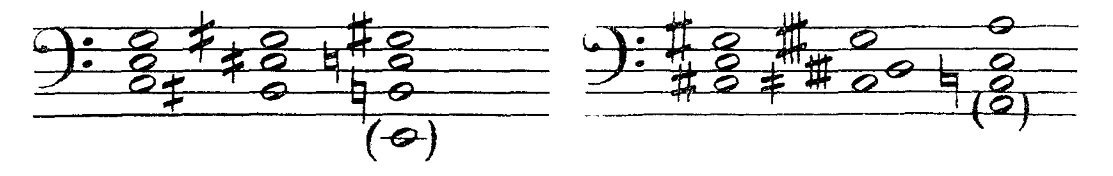
Inzwischen hat sich nun freilich manches geändert. Am 28. November 1922 wurde in der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik zu Berlin das Vierteltonquartett von Alois Hábà op. 7 durch die Havemannsche Vereinigung uraufgeführt, und Herr Professor Dr. Schünemann, der stellvertretende Direktor des jetzt von Schreker geleiteten Instituts, hielt einen einleitenden Vortrag. Selten sah der Theatersaal der Hochschule ein glänzenderes Parkett von Künstlern und Gelehrten. Und niemand spöttelte. Mochte auch das Hábàsche Quartett als solches verschiedene Beurteilung finden. Ich persönlich bin der Ansicht, daß es keine eigentlich neue, sondern mehr eine durch Vierteltöne modifizierte Musik enthält. Insofern war seine Wahl als Beispiel für Vierteltonmusik nicht sehr glücklich. Andere Werke des begabten jungen Tonsetzers hätten diesen Zweck vielleicht besser erfüllt. —

Die allgemeine Einführung von Vierteltönen in die musikalische Praxis (die früher oder später kommen muß und kommen wird) hat natürlich mit mancherlei äußeren Schwierigkeiten zu kämpfen, die nur im Laufe der Zeit überwunden werden können. Während die Streicher Vierteltöne ohne weiteres zur Verfügung haben (für den Cellisten sind sie leichter, für den Violinisten erheblich schwieriger zu spielen als Halbtöne), müssen die Holzblasinstrumente umgebaut werden. Einen Anfang habe ich schon vor 15 Jahren mit einer Vierteltonklarinette gemacht, auf der auch die schwierigsten Tonverbindungen in allen Schnelligkeitsgraden leicht und absolut rein zu erzielen sind. Die Blechblasinstrumente mit Vierteltönen zu versehen, ist

technisch sehr leicht und einfach. Die Posaune vermag schon in ihrer jetzigen Bauart alle erdenklichen Tonabstufungen (sogar Achteltöne) wiederzugeben. Willy Moellendorff hat ein recht brauchbares Vierteltonharmonium gebaut, dessen Tastatur von dem russischen Komponisten Wischnegradski vervollkommnet worden ist. Fehlt noch das wichtigste: das Vierteltonklavier. Die ersten von Moellendorff, Wischnegradski und von mir gebauten Instrumente haben mancherlei Fehler und sind praktisch nicht verwendbar. Jetzt ist die Arbeit so weit gefördert, daß die Herstellung nur an den irrsinnig hohen Kosten und der Interesselosigkeit der Klavierfabrikanten scheitert. Bei Vorträgen im neutralen Auslande während der Kriegszeit habe ich mir dadurch zu helfen versucht, daß ich zwei Instrumente rechtwinklig zueinander stellte, das eine um einen Viertelton höher stimmte und jedes mit einer Hand spielte. Das genügt für kleine Beispiele, aber natürlich nicht zum Vortrag größerer Kompositionen. Chöre mit Vierteltönen sind schon an vielen Orten gesungen worden. Und die Literatur über Vierteltöne ist bereits recht umfangreich. — Als besonders verdienstvolle Vorkämpfer für die Vierteltonsache sind vor allem zu nennen die beiden Deutschen Jörg Mager und Willy Moellendorff, die beiden Russen Lurjé und Wischnegradski, der Tscheche Alois Hábà und der Italiener Baglioni. Im Herbst 1922 fand die erste internationale Zusammenkunft der Vierteltonkomponisten in meiner Wohnung statt. Sie ergab eine derartige Divergenz der Meinungen, daß nach stundenlangen Debatten nicht einmal über die Frage der Notierung eine Einigung zu erzielen war. Das ist bedauerlich, da die Herstellung des Notenmaterials einheitlich sein muß und die ausführenden Musiker unmöglich bei jedem Werk umlernen können. Ich schlug folgende Vorzeichen vor:

Erhöhung				Erniedrigung			
1/4	2/4 = 1/2	3/4	4/4	1/4	2/4 = 1/2 (oder ♭)	3/4	4/4

Über die melodischen und harmonischen Möglichkeiten kann ich mich hier aus Raummangel nicht eingehend äußern. Nur soviel sei bemerkt, daß die Einführung von Vierteltönen nicht notwendig die Einführung neuer Dissonanzen bedeutet, sondern daß man mit Vierteltönen sogar *eine von Dissonanzen völlig freie Musik* machen kann.



Im ersten Beispiel wird zwischen zwei Dur-Akkorden ein Moll-Akkord eingefügt, im zweiten Beispiel umgekehrt zwischen zwei Moll-Akkorden ein Dur-Akkord, bei strenger Vierteltonfortschreitung aller Akkordtöne. Die Akkorde werden also, ohne selbst eine Veränderung zu erleiden, nur inniger miteinander verbunden, und dadurch entsteht ein überraschend zauberischer Wohlklang. Ich persönlich erstrebe solche Steigerungen des Wohlklanges wie auch eine gesteigerte Ausdruckskraft der Melodie. Abstufungen, Milderungen wie Verschärfungen der Dissonanzen sind natürlich auch möglich. Man kann also mit den Vierteltönen alles erzielen, herrlichsten Wohlkang und ebenso schneidendste Dissonanzen, ganz wie man will. Sicherlich haben in vergangenen Zeiten zwischen einem Klassizisten und einem Wagnerianer keine größeren Gegensätze bestanden als etwa zwischen dem radikalen Wischnegradski und mir, dem altmodischen Konservativen. Auch hieraus ergibt sich, daß eine Cliquenbildung unter den Vierteltonmusikern nicht gut möglich ist. Jeder geht, wie es ihm sein künstlerisches Gewissen vorschreibt, seinen besonderen Weg. Unsere Gemeinschaft basiert, bei aller Verschiedenheit der Meinungen in den einzelnen Fragen, wesentlich auf jener Tragik, die ja im Künstlerdasein fast die Regel bildet: Wir wissen, daß wir alle Opfer und immer wieder Opfer bringen müssen, daß unser Lohn Anfeindung, Verhöhnung ist, und daß wir die Früchte unserer Arbeit nicht ernten werden.
Es wäre — wie gesagt — absurd zu glauben, daß die Entwicklung der abendländischen Musik bereits nach vierhundert Jahren ihr Ende erreicht habe und daß man in aller Zukunft nichts weiter machen könne und werde, als immer wieder die zwölf Halbtöne zu kombinieren, trotzdem sich alle Kombinationsmöglichkeiten längst erschöpft haben und kein Genie neue Kombinationen ersinnen kann, weil es ganz einfach keine mehr gibt? Aber wir wissen auch, daß eine lange Periode künstlerischer Stagnation nicht von heute auf morgen überwunden wird, daß unsere künstlerischen Ideen sich nur ganz allmählich Geltung verschaffen und erst nach unserem Tode siegen werden. —
Über Dritteltöne ist wenig zu sagen. Sie haben in den vergangenen Jahrtausenden eine sehr geringe Rolle gespielt, sind auch nur an einer einzigen Stelle des Erdballs neben den Vierteltönen zu gelegentlicher Ausschmückung und Verzierung des Gesanges verwendet worden. In neuerer Zeit ist lediglich Busoni für sie eingetreten. Bei seiner ersten Veröffentlichung übersah er, daß die Teilung des Ganztones in drei Dritteltöne die kleine Terz, die große Sexte, die reine Quinte, den Dur-Dreiklang, den Moll-Dreiklang, also alle wesentlichen Bestandteile unserer bisherigen Musik beseitigen würde, wenn man außer dem Drittelton nicht auch den Sechstelton einführen würde. Das hat er später zugeben müssen, aber er hat auch dann keinen ernsthaften Versuch gemacht, seine Dritteltontheorie irgendwie zu begründen, und weder er selbst noch irgendein anderer Tonsetzer haben jemals Kompositionen mit Dritteltönen veröffentlicht. Die Dritteltonfrage, die nur durch den Namen Busoni

für kurze Zeit interessieren und unklare Köpfe in Erregung versetzen konnte, ist, ohne je aktuell zu werden, schon längst (und anscheinend definitiv) erledigt. Ich persönlich neige zwar der Ansicht zu, daß eine Dritteltonmusik nicht a priori unmöglich wäre. Sogar eine Fünfteltonmusik ist denkbar. Aber, ganz abgesehen davon, daß die bisherige Entwicklung unterbrochen würde: Nur der könnte und dürfte eine solche Musik schreiben, der sie aus innerem Drange schreiben muß. Das Ideal Jörg Magers, nämlich die Beseitigung aller festen Tonstufen durch elektrisch regulierte Musikinstrumente, halte ich für völlig utopisch. Die Verfeinerung des Gehörs mag in fernen Zeiten sehr weit gehen; aber Musik ist nicht Malerei und wird ohne feste Tonstufen niemals eine Kunst sein können. — Wenn wir bedenken, daß die alten Perser einen Drittelton von einem Viertelton zu unterscheiden vermochten, während wir zehn verschiedene Intonationen von Geigern in einem Orchester als einheitlichen Ton hören, ja sogar temperierte und nicht temperierte Musik unbedenklich mischen, so ergibt sich, daß wir eigentlich musikalische *Barbaren* sind. Es gibt noch heute halbwilde Asiaten, die Achteltöne mühelos unterscheiden, während wir hochgebildeten Europäer mit wenigen Ausnahmen unfähig dazu sind. Wir hören nicht mehr so gut wie diese Angehörigen einer niederen Rasse; und wir müssen hinzufügen, daß ja auch unser Geruchsinn nicht so differenziert ist wie etwa der der Hunde, ferner daß wir im Vergleich zu den Raubvögeln beschämend schlecht sehen, selbst wenn wir ausnahmsweise keine Hornbrille tragen. Unzweifelhaft hat sich unser Gehirn auf Kosten unserer Sinne entwickelt. Wir wären glücklicher und gesünder, wenn wir wieder mehr an der Verfeinerung unserer fünf oder sieben Sinne arbeiteten. Und ich darf nach diesen Hinweisen wohl sagen, daß wir Vierteltonkomponisten keineswegs degenerierte Gehirnmenschen, sondern im Gegenteil sehr normale Instinktmenschen sind, die an Stelle einer hysterisch-exaltierten Musik wieder eine *gesunde* Musik setzen wollen; eine Musik, die nicht für die Nerven, sondern für die Ohren gemacht wird. Dabei werden wir schon nicht vergessen, daß die Ohren nur Mittler sind und der *künstlerische* Eindruck nicht in den Gehörmuscheln zustande kommt.

MUSIK UND KLIMA

VON

HERBERT JOHANNES GIGLER-BERLIN

Daß jede Landschaft ihre eigene Akustik hat, ist bekannt. Jeder Konzerthaus- oder Theaterarchitekt hat die Erfahrung gemacht, daß ein und dasselbe Haus, ein und derselbe Saal an verschiedenen Örtlichkeiten eine ganz verschiedene Akustik aufweisen wird. Die absolute Höhe über dem Meeres-

spiegel, die Nähe von Bergen oder Wasserflächen, ja selbst die allernächste Umgebung eines Konzerthauses oder Theaters ist für seine Akustik von hoher Wichtigkeit. Auch für den Klang von Instrumenten ist die topographische Lage von entscheidender Bedeutung. Sie werden sofort auf jede Veränderung des Klimas reagieren. Ein Klavier wird in einer Gegend die Stimmung besser halten, eine Geige leichter ansprechen, ein Fagott oder eine Klarinette in anderer Tonfärbung klingen als in einer anderen, wenn auch äußerlich ähnlichen Landschaft. Und schließlich unterliegt nicht in letzter Linie die menschliche Stimme den klimatischen Bedingungen. Allerdings spielt in letzterem Falle auch die Übertragung der seelischen Verfassung, hervorgerufen durch Landschaft und Witterung, auf das Organ keine unwichtige Rolle.

Wie aber das Klima auf die reproduktive musikalische Auswirkung von hohem Einfluß ist, so erstreckt sich dieser unstreitig auch auf die musikalische Produktion. Ja, selbst ganze Epochen der Musikgeschichte stehen unter teils größeren, teils geringeren Einwirkungen geographischer Momente.

Am deutlichsten treten diese Einflüsse wohl bei anderen Kunstgattungen, wie etwa in der Malerei und Architektur zutage. Ein strenger Stil, wie etwa die Gotik, wurde schon in ihren Grundzügen in Italien völlig anders aufgefaßt als in Frankreich, Deutschland oder England und nahm infolgedessen auch einen gänzlich anderen Entwicklungsgang. Ja, selbst auf italienischem Boden weichen Baudenkmäler desselben gotischen Stils augenfällig voneinander ab und das bei verhältnismäßig geringer Entfernung. Der Unterschied zwischen venezianischer und lombardischer Gotik ist auffallend genug. Wir können die eine maritime, die andere binnenländische Gotik nennen.

* * *

So wie sich auch in der Malerei die Landschaft in einer gewissen Atmosphäre (z. B. in der Perspektive) unterscheidet, können wir auch in der Musik von einer Atmosphäre reden. Die Landschaftsmusik, etwa impressionistische Musikwerke, erleichtern wohl eine Unterscheidung in hohem Maße. Aber auch die absolute Musik vermag für stilgefeinerte Ohren topographische Unterschiede deutlich erkennbar erscheinen zu lassen.

Freilich fällt ein gut Teil dieser Abweichungen von Stilart und Aufbau, von Harmonik und Melos den Rassenunterschieden zu, die dabei allerdings die entscheidendste Rolle spielen. Aber gerade in der Rassenfrage ist es wieder das Klima, das zur Unterscheidung einen wesentlichen Faktor beiträgt. Wie oft hört man, daß die Kunst überhaupt, die Musik aber speziell international sei und sein müsse.

Ich halte diese Anschauung für völlig falsch und unbegründet. Ich kenne keine Kunstwerke, denen ein nationaler Charakter nicht anhaftet. Freilich kommen in überwiegend vielen Fällen Mischungen und Abhängigkeiten vor, aber immer werden sich die nationalen Momente bei einiger genauer Unter-

suchung herausfinden lassen. Ein russischer Komponist wird bei allen westlichen, speziell romanischen Einflüssen, den Slawen nie ganz verleugnen können. Wohl aber wird man an seinen Kompositionen die Einflüsse fremder Aufenthaltsorte (natürlich als Lernstätten) mehr oder weniger deutlich erkennen. Und das mag mit dem Klima in engem Zusammenhang stehen.
Ich glaube nicht, daß wir zu weit gehen, wenn wir von besonders oder gar nicht musikalischen Örtlichkeiten reden. Nicht weil eine Anzahl hervorragender Musiker in Paris, Mailand, Leipzig, Wien, Petersburg usw. gelebt haben und leben, sind diese Städte für die Musik von Bedeutung, sondern weil jene Städte als solche eine besondere musikalische »Luft« besitzen, haben die bedeutendsten Musiker in ihnen ihren Aufenthalt genommen.
In diesen Städten herrscht eine musikalische Atmosphäre, die allen Künstlern ihren Stempel aufdrückt. Paris hat die Zusammenhänge zwischen Liszt und Chopin, Wien zwischen Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und Bruckner hergestellt. Chopin war bekanntlich Pole, Liszt Ungar. Die Wiener Musiker waren, wenigstens zum größeren Teil, Österreicher bis auf Beethoven und später Brahms, dessen Zusammenhang mit Johann Strauß deutlich zutage trat. Die Änderung des Brahmsischen Stils durch das Leben in Wien ist nicht allein dem Umgang mit Wiener Musikern und einer natürlichen Entwicklung zuzuschreiben. Die Atmosphäre ist eine andere geworden gegenüber den Werken aus einer Zeit der Berührung mit Robert und Klara Schumann.

* * *

Am deutlichsten zeigt sich der Einfluß des Klimas aber bei Musikern orientalischer Rasse. Die Atmosphäre Mendelssohns ist eine verblüffend deutsche, und nur verhältnismäßig selten zeigt sich der orientalische Grundton in einer sentimentalen Wendung. Größere Zusammenhänge zeigen sich hier mit Schumann und der mitteldeutschen Romantik, ein Stil, der fast gleichzeitig in Wien ganz andere Formen angenommen hat. Wien, so hört man oft Norddeutsche seufzen, ist eben von einem Himmel übergnadet, aus dem die Götter das Füllhorn der Melodie niedergeschüttet haben. Nur Wien konnte eine Flut von Musik wie die verschwenderischen Geschenke der Familie Strauß hervorbringen. Nur in Wien ist eine so phänomenale Einfallsfülle wie die Schuberts möglich gewesen. Ja, man könnte behaupten, daß diese überreichliche Begabung an einer gewissen Vernachlässigung Schuld ist.
Auch Mahler, der seine orientalische Abstammung weit konzentrierter als Mendelssohn bewahrt hatte, konnte vor der Wiener Atmosphäre nicht bewahrt bleiben. Und Richard Strauß steht offenkundig genug unter demselben nicht ungefährlichen Einfluß. Wen verlockten die Wiener Geiger nicht?

* * *

Wie fruchtbar Wien auf den melodischen Einfall wirkt, so erzog Paris seine Musiker zum formalen Einfall. Zu einer Zeit, in der Schumann noch Parti-

turen von auffälliger Durchsichtigkeit schrieb, gab in Paris eine chromatische Harmonik Chopins und Berlioz' instrumentale Ausdrucksmöglichkeiten. Es ist anzunehmen, daß Wagner einen Großteil seiner Orchestertechnik aus Paris mitgebracht hat. Und daß Paris die besten Holzbläser besitzt, ist allgemein bekannt. Man könnte fast sagen, daß Frankreich die Landschaft der Holzbläser ist, wie Italien. Sanfte Hügel, von mildem, nahem Himmel überblaut, eine Landschaft mit orangegelbem Abend, mit fernem Geläute gescharter Herden ... A-dur ... F-dur ... und ganz in der Ferne Des-dur.

Ich denke immer und immer an einen Tag in der römischen Campagna. Ein zitterndes Netz von feilendem Grillengesang lag über die Wiesen gebreitet. Roter Mohn wie Blutstropfen auf den milden Hängen. Geläute fern und nah — und unsagbare Entrückung in Blau jenseits der Hügel ... A-dur schwang durch die stille Luft und wölbte sich in unendlichen Dominanten bis zum Zenit.

Ein Ähnliches fand ich in der südlichen Steiermark, in der Heimat Hugo Wolfs und Joseph Marx'. Claude Debussy, Ravel und stellenweise Bizet gehören diesem Klima an. Puccini dort, wo er lyrisiert.

Das Pastorale macht die Landschaft lieblich. Händel schuf sich dieselbe imaginäre Welt.

Wie anders ist Beethoven, wo er pastoral wird ...

* * *

Dies sind die Gegenden, in denen sich jeder Laut, jede Geste in Musik wandelt, in heitere Lieblichkeit der Form und des Ausdrucks. Bevor wir aber zu den Klimata der Musiklosigkeit kommen, müssen wir von einer Stätte reden, deren geheimnisvolle Totalität alles Bestehende in phänomenale Musik auflöst.

Venedig!

Wenn Wien zum positivistischen Klangwillen, Paris zum Form- und Ausdruckswillen mit Hochspannung hindrängt, so kann man von Venedig sagen, es gestaltet in seiner Form und Farbe eine Musik, die dem orgiastischen Opiat des Hyazinthentodes gleicht. Hier gibt der »Tristan« den Schlüssel. Er ist die Venedig-Musik ohnegleichen. Im Tristan ist die Unterspannung, die tödliche Erschlaffung Venedigs in Melodik und Form vollendeter gestaltet als in irgendeinem Werke der Musikliteratur.

Wir kennen Beispiele musikalischer Steigerung nach unten bei Bach, selbst bei Mozart (im Requiem) und bei Beethoven (Anfang und besonders Schluß des ersten Satzes der Neunten). Nur waren die Ursachen bei diesen Meistern andere. Bach hatte architektonische, vielleicht auch philosophische, Beethoven ethische Gründe. Mozart, der Dyonisiker aber hatte furchtbare Angst vor dem Sterben.

Jedoch die Wurzel zum Tristan liegt einzig in Venedig.

»Wenn ich ein anderes Wort für Musik suche, so finde ich immer nur das Wort Venedig.« Damit faßt Nietzsche alles zusammen, was über diese Stätte der Magie gesagt werden kann ...
Vielleicht gab es im alten Griechenland ähnliche Stätten musikalischer Auswirkung, von denen wir heute unklare Nachrichten und Trümmerhaufen in Olivenwäldern an unvergleichlichen Gestaden besitzen. Vielleicht gibt es im fernen Osten Feste trunkener Gongs und betörender Maultrommeln, die wir Europäer nicht begreifen können.
Hier hat die erschlaffende Emphase eines Werkes das Jahrhundert bestimmt.

* * *

Ebenso wie es hochmusikalische Orte gibt, finden wir auch gänzlich unmusikalische Landschaften. Diese haben weder Musiker von Rang hervorgebracht noch haben sie irgendeinem Komponisten ihren Stempel aufzudrücken vermocht.
Zu diesen Gegenden gehört England, Holland, die Schweiz und das westliche Österreich, also Tirol und das Land Salzburg. Natürlich besitzt jedes Land seine Volkslieder und einen Grad von Sangesfreudigkeit. Dabei muß keine Rede von Begabung sein. Auch in Amerika liebt man zu singen und zu blasen. Wirklich kulturell interessiert an den »Kanonen«, die man sich aus Europa kommen läßt, sind jedoch nur vereinzelte Nicht-Yankees. Die produzierenden Musiker aber sind in allen diesen Ländern Ausnahmeerscheinungen, und meist läßt sich an ihnen ein fremder, nicht bodenständiger Rasseneinfluß feststellen. Besonders in den letzten Jahrzehnten hat sich der Brauch eingebürgert, gerade in unmusikalischen Städten meist internationale Musikfeste größten Umfanges zu veranstalten.
Nordamerika ging voran und vermochte aus Europa alles zu locken, was gut und teuer war. Daß die Gründe pekuniärer Natur sind, braucht nicht erwähnt zu werden. Aber — und das ist für unsere Untersuchung entscheidend — Einflüsse hat keines jener Länder auf die Produktion bedeutender Musiker ausgeübt. Was haben Joh. Strauß, Mahler oder Rich. Strauß in Amerika musikalisch erlebt? Was in Zürich oder Amsterdam? Was in London? Händel und Haydn blieben von London innerlich völlig unberührt.
Die angelsächsischen Komponisten sind, wie gesagt, Einzelerscheinungen. Delius ist deutscher Abstammung und wählte schließlich Deutschland und Frankreich zu seinen Aufenthaltsorten. Mac Dowell und Cyril Scott sind Musiker, deren Umfang und Bedeutung noch nicht abschließend zu beurteilen ist. Was sonst aus dem Westen kommt und Europa nicht unberührt läßt, muß mehr vom Standpunkt der Tanzkunst und — Sexualpsychologie betrachtet werden.
Am auffallendsten mag aber doch die Musiklosigkeit der Schweiz erscheinen, obgleich von einem Uninteresse nicht die Rede sein kann; es wird viel getan,

um die Musik auch auf Schweizerboden heimisch zu machen. Allein von positiven Resultaten kann nicht gesprochen werden. Das Land hat eben keine Akustik (was von der Züricher Tonhalle nicht gesagt werden kann). Wagner, der auf Klima so fein reagierte (vgl. Wagners Aufsatz »Kunst und Klima«) blieb durch den jahrzehntelangen Aufenthalt in der Schweiz völlig unbeeinflußt. Der Tristan, der Ring, die Meistersinger zeigen nicht die geringsten Spuren einer realen alpinistischen Atmosphäre. Die ultramontanen Stellen wie etwa im dritten Akt Siegfried oder im Parsifal kommen von einer geistigen Höhenluft und sind von seelischer Gletscherfrische erfüllt. (Die Alpensinfonie scheint ein zu äußerlicher Versuch, in diese selige Öde zu klimmen.)

* * *

Zum Schluß ließe sich noch ein Wort über das Klima sagen, dem Bach und sein Kreis angehört. Geographisch freilich läßt sich die Landschaft schwer oder nur ganz andeutungsweise bezeichnen. Vielleicht ist diese Landschaft am ehesten Thüringen zu vergleichen, ein leiser Faden zieht nach Leipzig. Oder ist die ganze Landschaft eine Fiktion, aufgebaut auf einem Orgelpunkt? Die Meistersinger sind dieser Landschaft verwandt und das Schaffen Regers.

Eine cölestische Sphäre hüllt diese Landschaft (die auch ihre Abgründe hat) in die unbeschreiblichste Gloriole. Der Erdenrest, zu tragen peinlich, fällt ab, der Gesang der Geister über dem Weltall bleibt, und ein Göttliches faltet darüber die Hände zu gotischem Gewölbe.

Einem kristallenen Gletscher wäre diese Landschaft zu vergleichen, darin Sonne, Mond und Sterne wohnen, Leben und Tod, Trauer und Seligkeit, aber der Friede der Sinne ist über allem. Und die erlauchtesten Geister, Schöpfer und Dulder sind hier der beseligenden Gnade teilhaftig. Bach, Beethoven (wegen der Missa), Mozart um des Requiems willen, Bruckner für seine Finale und die letzte Erscheinung seit Bach: Max Reger . . .

EUROPÄISCHE MUSIK

AUS DEN LEBENSERINNERUNGEN

VON

RABINDRANATH TAGORE

Als ich in Brighton war, hörte ich einmal in einem Konzert irgendeine Primadonna. Ihren Namen habe ich vergessen. Es kann Madame Nilsson oder Madame Albani gewesen sein. Noch nie war mir eine so außerordentliche Beherrschung der Stimme begegnet. Selbst unseren besten Sängern merkt man die Anstrengung an; auch scheuen sie sich nicht, hohe oder tiefe Töne,

die außerhalb ihres eigentlichen Registers liegen, so gut sie können herauszubringen. Bei uns erscheint es den Kunstverständigen ganz natürlich, daß ihre Phantasie das ergänzt, was an der Vollkommenheit der Darstellung fehlt. Daher nehmen sie keinen Anstoß, wenn beim Vortrag einer vollendeten musikalischen Weise die Stimme hart klingt oder die Gebärde unschön ist; im Gegenteil, sie scheinen bisweilen der Meinung zu sein, daß solche nebensächlichen äußerlichen Fehler die innere Vollkommenheit der Komposition noch besser hervortreten lassen — wie bei der äußeren Armut des großen Asketen Mahadeva*) seine Göttlichkeit sich nackt offenbart.

Dies Gefühl scheint in Europa gänzlich zu fehlen. Dort muß die äußere Technik in jeder Beziehung vollendet sein, und der geringste Mangel darf sich vor dem Blick der Öffentlichkeit nicht sehen lassen. Bei unseren musikalischen Zusammenkünften denkt sich niemand etwas dabei, wenn das Stimmen der Tanpuras**) oder das Intonieren der großen und kleinen Trommeln eine halbe Stunde dauert. In Europa muß das alles vorher hinter der Szene geschehen, denn was vorne ist, muß makellos sein. Bei uns ist der Hauptzweck eine korrekte und künstlerische Ausführung der Melodie,***) darauf ist das ganze Streben gerichtet. In Europa ist die Stimme der Gegenstand der Ausbildung, und mit ihr leistet man das Unmögliche. Bei uns ist der Kunstfreund zufrieden, wenn er das Lied gehört hat, in Europa will er den Sänger hören.

Dies war es, was ich an jenem Tag in Brighton sah. Für mich war es wie eine Zirkusvorstellung. Doch wenn ich diese auch bewunderte, an der Kunstleistung konnte ich keinen Geschmack finden. Ich konnte mich kaum des Lachens erwehren, als einige Kadenzen die Vogeltriller nachahmten. Mir erschien dies wie ein Mißbrauch der menschlichen Stimme. Als dann ein männlicher Sänger auftrat, war ich sehr erleichtert. Ich mochte besonders gern die Tenorstimmen, die mehr von Fleisch und Blut in sich hatten und weniger wie körperlose Wehklagen eines unseligen Geistes erschienen.

Als ich danach mehr und mehr von europäischer Musik hörte, begann ich in ihren Geist einzudringen; doch noch jetzt bin ich überzeugt, daß jene Musik und unsere in ganz verschiedenen Gemächern wohnen und nicht durch dieselbe Tür ins Herz gelangen.

Es ist, als ob die europäische Musik mit dem materiellen Leben verwoben wäre, so daß der Text ihrer Lieder so mannigfaltig ist wie das Leben selbst. Wenn wir versuchen, unsere Melodien dieser Mannigfaltigkeit dienstbar zu machen, so verlieren sie ihren Sinn und werden lächerlich; denn unsere Melodien gehen über die Schranken des alltäglichen Lebens hinaus und nur

---

*) Bezeichnung Schivas.

**) Gitarrenartiges Instrument.

***) Man darf hier vielleicht für den ausländischen Leser zur Erklärung hinzufügen, daß der geschulte Sänger indischer Musik diese mehr oder weniger improvisiert nach der melodischen Linie, die der Komponist ihm an die Hand gibt, so daß der letztere nicht unbedingt mehr zu geben braucht als eine klare Vorstellung dieser Linie.

darum können sie uns zu tiefstem Weh und höchster Wonne tragen. Denn ihre Aufgabe ist es, uns einen Blick in die geheimnisvolle, unergründliche Tiefe unseres Wesens tun zu lassen, wo der Fromme seine Einsiedlerzelle bereit findet und selbst der Epikureer seine Laube; doch wo für den weltlichen Geschäftsmann kein Raum ist . . .

Ich kann nicht behaupten, in die Seele der europäischen Musik eingedrungen zu sein. Doch das wenige, was ich von außen her von ihr verstehen lernte, zog mich in einer Weise außerordentlich an. Sie erschien mir so romantisch. Es ist nicht ganz leicht, genau zu sagen, was ich mit dem Worte meine. Was ich damit andeuten möchte, ist der Aspekt der Mannigfaltigkeit, der Fülle, der im ewigen Wechselspiel von Licht und Schatten endlos auf und ab wallenden Wogen auf dem Meere des Lebens. Daneben gibt es den entgegengesetzten Aspekt — der reinen Ausdehnung, der regungslosen Himmelsbläue, der stillen Ahnung der Unendlichkeit im fernen Kreise des Horizontes. Wie dem auch sein möge, ich kann nur wiederholen, wenn ich mich damit vielleicht auch nicht ganz klar ausdrücke, daß ich mir jedesmal, wo europäische Musik einen starken Eindruck auf mich machte, sagte: Sie ist romantisch, sie wandelt die Vergänglichkeit des Lebens in Musik.

Nicht, daß auch unsere Musik dies nicht bisweilen auszudrücken versuchte; doch es tritt in ihr weniger hervor und kommt nicht eigentlich zur Geltung. Unsere Melodien verleihen der sternbesäten Nacht, der ersten Morgenröte eine Stimme. Sie sprechen von dem im Wolkendunkel lauernden, den ganzen Himmel mit Finsternis bedeckenden Leid und von der stummen Jubeltrunkenheit des walddurchschweifenden Frühlings.

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

INLAND

BERLINER TAGEBLATT (4. Februar 1923). — »Die Erblichkeit musikalischer Begabung« von *Heinrich Poll.* Anknüpfend an die erschöpfenden Forschungen Valentin Marckers und Theodor Ziehens erläutert der Verfasser die Vorbedingungen, die für eine erbliche musikalische Beanlagung notwendig sind, und geht kurz auf die von den genannten Forschern aufgestellte Statistik auf diesem Gebiet ein. — (8. Februar 1923.) »Die Musik der Indianer« von *E. Daponte* aus dem Englischen übertragen nach einem in »Musical Amerika« erschienenen Aufsatz von *Harold A. Loring.* Es ist interessant zu erfahren, daß die Indianer nach Meinung des Verfassers das Volk mit der am stärksten entwickelten Rhythmik sind, daß ferner bei sehr vielen absolutes Gehör vorhanden und der harmonische Sinn außerordentlich fein entwickelt ist. Alle Gesänge der Indianer werden von Geschlecht zu Geschlecht fortgeerbt.

BERLINER BÖRSEN-COURIER (16. Februar 1923). — »Die Parabrahm-Orgel« von *Gisella Selden-Goth.* Der in Neukölln wirkende Organist *Paul Schmidt*, jener bedeutende Mann, der das vor wenigen Jahren durch die Firma *Schiedmayer* erbaute Harmonium »Dominator« erfunden hat, das auf dem Gebiet des Kunstharmoniumbaus einfach befreiend gewirkt hat, das durch seine Zusammenkoppelung mit der Celesta ungeahnte Klangkombinationen bietet, hat nunmehr auch eine neuartige Orgel erfunden. Das wesentlichste an diesem neuen Instrument ist die Tatsache, daß es außer einer Fülle neuer Orchesterstimmen Register besitzt, die es ermöglichen, jede Stimme klar von der anderen zu trennen. So wird der Klang dieser Orgel ein getreues Bild des Orchesterklanges geben, ja noch mehr: es wird den Eindruck des Orchesterklangs noch verfeinern, denn im Orchester spricht Temperatur, Tücke des Objekts und die Tatsache, daß hinter jedem Instrument schließlich nur ein Mensch sitzt, doch oft peinlich mit. Wie bei dem Dominator-Harmonium die Möglichkeit besteht, sogar den Ansatz der Hörner z. B., oder der Posaunen, wo man immer so etwas wie ein undefinierbares Geräusch von Blech beim Ansatz hört, nachzuahmen, ist bei der neuerfundenen Orgel all dies Orchestrale bis ins feinste ausgefeilt.

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (Nr. 77, 15. Februar 1923, Berlin). — »Musikerelend« von *Schrenk.* Der Verfasser führt das Elend der deutschen Künstlerschar vor Augen, beleuchtet grell die materielle Not, die jede aufblühende Kunst schon im Keim zu ersticken droht.

DEUTSCHE ZEITUNG (26. Februar 1923). — »Tonkunst und Vaterland« von *August Püringer.* Hie Furtwängler — hie Weingartner! Wie schon der Titel des Aufsatzes sagt, hat er politischen Inhalt und richtet sich gegen Felix Weingartner als *deutschen* Dirigenten.

FRANKFURTER ZEITUNG (Nr. 122, 15. Februar 1923). — »Internationale Musikpflege« von *Paul Bekker.* Der Autor überblickt das Werden und die Ziele der »Internationalen Gesellschaft für neue Musik«. Allerdings äußert Paul Bekker dann Bedenken naheliegender Art: ob Deutschland resp. die deutsche Sektion der »I. G. N. M.« nicht nur ausgenützt wird, damit es den valutastarken Ausländern leicht möglich ist, für billige deutsche Papiermark ihre Kompositionen und sich selbst bei uns in Szene zu setzen?! — Und weiter spricht Paul Bekker von der übergroßen Welle der Internationalitätsmachenschaften im Hinblick auf das Salzburger Musikfest der »I. G. N. M.«, bei dem Deutschland beinahe die Rolle des gutmütigen Michels zu spielen scheint. Durch die Satzung, daß nur 5 stimmberechtigte Jurymitglieder dafür vom internationalen Delegiertenausschuß zu wählen sind, könne es uns, dem Land der stärksten künstlerischen Produktion, passieren, daß ein Deutscher überhaupt in der Jury fehlt. Dagegen wendet sich der Autor und schließt: »Angesichts der prekären Lage, in der sich heut jeder Deutsche befindet und die uns allen besondere Wahrung unserer geistigen Unabhängigkeit in Fragen internationalen Zusammenschlusses auferlegt, schien es nötig, auf die hier erwähnte Gründung mit einigen kritischen Vorbehalten einzugehen. Wenn man in Salzburg gute Aufführungen von guter Musik macht, so soll es uns recht sein und aufrichtig freuen. Wird aber solchen Veranstaltungen das Mäntelchen der Internationalität umgehängt und dieses Mäntelchen gar als Fahne benutzt, so muß man fragen, welcher Art die Internationalität ist, ob sie wirklich für uns paßt und unser würdig ist. Gut Ding will Weile haben.

Man kann etwas dringend wünschen, gerade darum aber darf man eine unzulängliche Ausführung eher für schädigend als für nutzbringend halten. Je nachdrücklicher und bewußter wir die Torheiten eines blinden Nationalismus bekämpfen, um so sorgsamer haben wir darauf zu achten, daß ihm kein Anlaß gegeben werde, eine wirkliche Preisgabe berechtigter Interessen, einen Mangel selbstbewußter Gesinnung festzustellen.«

LEIPZIGER TAGEBLATT (28. Januar 1923). — »Das Werden der Zauberflöte« von *Georg Witkowski.*

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 5—8 (2., 9., 16., 23. Februar 1923, Berlin). — »Gehört das Akkompagnement zum Vortrag musikalischer Werke des 17. und 18. Jahrhunderts?« von *Wilhelm Buschkötter.* »Brahms und Franz Wüllner« von *Wilhelm Altmann.* »Musikfeste« von *Robert Hernried.* »Siegfried Eberhardts Lehre der organischen Geigenhaltung« von *R. Reitz.* »Hans Knappertsbusch« von *Paul Marsop.*

HELLWEG III/6 (7. Februar 1923, Essen). — *Oskar Fritz Schuh* faßt in seinem Beitrag »Reform der Opernszene« die Momente zusammen, die zum gelungenen Schaffen des Bühnenbildes notwendig sind. Die malerische Ausstattung einer Oper sei durch den Stil des Textes plus Musik bedingt. Es werden einige zum Vorbild dienende Inszenen angeführt und erläutert. — »Musikalische Bildung« von *Arnold Schering.*

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH V/1 (Januar 1923, Wien). — *Heinrich Simon* kommt mit einigen Kapiteln eines demnächst erscheinenden Buches zu Wort, die *Fréderick Delius* zu seinem 60. Geburtstag am 29. Januar in seiner Stellung zur Welt beleuchten. »Führerschaft« enthält in knappen Sätzen die Ansichten des Berliner Hochschuldirektors *Franz Schreker* über die Bedingungen, die für den Führer der Jugend, des Volkes auf dem geraden Weg notwendig sind: »Darum — Führer ist der Unbeirrbare, der seinen Weg geht, allen Widerständen, inneren und äußeren Einflüssen zum Trotz, gestählt von jener Kraft, die nur der Glaube an sich selbst verleiht, jener Glaube, der wieder den der anderen findet, oder sich ihn allmählich erzwingt.« *Oskar v. Riesemann* weist auf eine seiner Ansicht nach eminente kompositorische Beanlagung im heutigen Rußland hin: »Issaye Dobroven«. Mit liebevollem Verständnis erläutert der Verfasser das Schaffen des noch nicht dreißigjährigen Komponisten. — *Erwin Stein* bespricht kurz die neuesten Werke der Komponisten Alban Berg und Anton v. Webern. — *Paul Bekker* rollt durch die Kritik über »Ernst Křeneks Erste Sinfonie« Betrachtungen allgemein gültiger Art, die Musik unserer Zeitgenossen betreffend, auf. Der Ausgangs- und Endpunkt des Aufsatzes ist Křeneks Werk, das ein Schulbeispiel dafür ist, wie die junge Generation der Komponisten immer mehr dem *Nur*-Musikertum zustrebt — um alles hinter sich zu lassen, was diesen geraden Weg kreuzen könnte: »Was will diese Musik? Sie will nicht darstellen, will nicht ergreifen oder erschüttern, sie ist eine Musik ohne jegliches Pathos und Sentiment. Was aber ist sie? Ein Bewegungsspiel der Klänge. Die Themen wachsen aus Bewegungsvorstellungen, die in ihnen eingeschlossene Keimkraft der Bewegung drängt zu klangformaler Entfaltung im instrumentalen, im dynamischen Sinne, in der Art der Verwebung und Kontrastierung der Grundlinien, in der wechselnden Verwendung des schnellen und langsamen Bewegungsaffektes in teils burlesken, teils drastisch kraftvollen Rhythmen. Hanslicks intuitiv aufhellendes Wort von der Musik als dem Spiel tönend bewegter Formen kommt in dieser jungen Kunst unserer Zeit wieder zu neuer, ungeahnter Geltung, wenn auch in einer Anwendung, an die der Urheber dieses Wortes nie gedacht haben mag. Die Leidenschaft als Quelle der künstlerischen Gestaltung ist abgestopft, die Freude am Spiel des Klanges, an der verschiedenartigen Gesetzlichkeit seiner Bewegung, der Verschlingung und Entwirrung der Linien beherrscht das Schaffen. Der schöpferische Impuls aber strömt aus der Phantasie, die in der Erfindung dieser Bewegung ihren Reichtum betätigen kann. Denn es ist nicht die Willkür und Zufallslaune des Kaleidoskopes, aus der das Bewegungsspiel entsteht. Die urzeugende Kraft auch dieser Kunst jenseits des real Erlebnismäßigen ruht im Ethos, das die Bewegung innerlich diktiert und leitet.« *Egon Wellesz* »Ein englisches Buch über Mozarts Opern« — die Besprechung von Edward J. Dents großem Werk »Mozarts Opern« (Eine kritische Studie). — *Paul Stefan* »Internationale Gesellschaft für neue Musik«. *Percy Grainger* »Das Genie Delius«.

NEUE MUSIKZEITUNG Heft 9 (1. Februar 1923, Stuttgart). — *Siegmund v. Hausegger* gibt ein Bild »Münchens als Musikstadt«. »Münchner Musikalischer Zeitspiegel« von *Erwin Kroll* will dem Leser München als Pflegestätte wahrhaft deutscher Kunst nahe bringen. »Kompo-

sitionsunterricht« von *Hermann W. v. Waltershausen*. Der Autor wirft eine Reihe von Fragen auf diesem Gebiet auf und gibt Anregungen und Fingerzeige zu einer ersprießlicheren Gestaltung des Kompositionsunterrichtes. »Zur Würdigung Ventura Terzagos« von *Adolf Sandberger*. *Richard Würz* gibt ein ausführliches Bild des »Münchner Konzertlebens«.

Heft 10 (15. Februar 1923). — »Das Bühnenproblem der ‚Euryanthe'« von *Rolf Laukner*. *Max Unger* veröffentlicht einen unbekannten Beethoven-Brief (»Auf Beethoven-Spuren«). *Karl Blessinger* beschließt seinen Aufsatz »Musik als Ausdruck und Form« (Heft 7 der N. Z. f. M.). *Hermann Waltz* gibt eine feine Charakteristik und Entwicklungsgeschichte des Krefelder Generalmusikdirektors Rudolf Siegel in »Deutsche Dirigenten der Gegenwart«.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG Heft 5—8 (Februar 1923, Köln). — *Otto Dorn* zeigt in »Karl Schuricht« eine geniale Dirigentenpersönlichkeit und weiß dem Leser den Wiesbadener Meister nahe zu bringen. *F. Schweikert* teilt in »Mozarts Söhne« den meisten Lesern wohl Unbekanntes über diese mit.

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE Heft 21 (1. Februar 1923, Essen). — »Gedanken und Vorschläge zur künftigen musikalischen Ausbildung der Volksschullehrer« von *W. Busch*. Hier sind Ideen geäußert, die für die geistige Gesundung unseres Volkes und die musikalische Bildung von segensreichstem Einflusse sein könnten, wenn man der Verwirklichung dieser Pläne näher treten würde. *Heinrich Werlé* spricht über den »Satz des zweistimmigen Schulliedes«.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT Heft 5—8 (31. Januar, 7., 14., 21. Februar 1923, Berlin). — »Die Krisis unseres Konzertlebens« von *Max Chop*. — »Carlos del Castillo« von *Karl Bloetz*. — »Die Erotik in der Musik« von *Karl Westermeyer*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK Heft 3 (3. Februar 1923, Leipzig). — »Ein Beitrag zu dem Thema ‚Verdi als Charakterkomponist'« von *Wilhelm Weismann*. »Der Foxtrott im Konzertsaal« von *Alfred Heuß* ist eine geistreich-objektive Kritik von Hindemiths Kammermusik Nr. 1. Wir lassen hier einen Ausschnitt aus diesem Aufsatz folgen, der ein Schlaglicht auf die Abwege wirft, die leider die Kunst der begabtesten und stärksten unserer Zeitgenossen geht: »Die moderne Musik, die auf allen inneren seelischen Gebieten die außerordentlichsten Einbußen erlitten hat, sich weder fähig zeigt, einen vollen ganzen Menschencharakter, noch selbst ein einfaches, reines Gefühl zur Darstellung zu bringen, kann hier einen neuen Posten buchen. Denn Hindemith kann, was er will; und wie er künstlerisch vorgeht, das im einzelnen zu zeigen, könnte sogar reizen. Unmöglich kann das unsere Aufgabe sein, indem es vielmehr geradezu mit Grauen erfüllt, daß die modernste deutsche Musik dort zu künstlerisch produktiven Leistungen gelangt, wo das moderne Leben seinen niedrigsten, geradezu bestialischen Ausdruck findet, und daß das stärkste unter den jüngsten Talenten — Hindemith ist ein Siebenundzwanzigjähriger — gerade hier verankert ist. Dem Künstler braucht nichts Menschliches verschlossen zu sein, wehe aber einer Kunst, wenn sie ihre natürlichen menschlichen Bezugsquellen im Sumpfe und den Kloaken des Lebens hat. Welche Aussichten eröffnen sich da für den heutigen und kommenden geistigen und sittlichen Wiederaufbau Deutschlands! Welche Aufmunterung liegt darin, wenn ein derartiger Künstler Erfolg hat, weil er in einer Zeit, die nun doch einmal die gemeinen Instinkte offen zur Schau trägt und sie in ‚Form' zu bringen vermag, auch unmittelbar verstanden werden muß. Wie verblichen, altmodisch und abgetan mutet da ein Schiller mit seiner Auffassung des Künstlers an, daß die Würde der Kunst in die Hände des Künstlers gegeben sei. Ob ein Hindemith noch etwas wie Schamgefühl empfindet, wenn er an diese Worte Schillers, die noch die jedes echten, großen Künstlers gewesen sind, denkt? Wir glauben es nicht! Wer den Foxtrott und was mit ihm alles zusammenhängt, in den Konzertsaal hineinpeitscht, hat die idealischen Gefilde einer beglückenden Kunst nie geschaut und spricht sich von ihren Gesetzen frei, indem er sich einem eisernen Materialismus verschrieben hat.« — »Hinweise zur Erzielung einer gesunden Klaviertechnik« von *Gertrud Posener*.

Heft 4 (17. Februar 1923). — »Felix Draeseke« zum 10. Todestag am 26. Februar. Von *Georg Seywald*. *Robert Hernried* bespricht J. Achtéliks Buch »Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien« als ein »grundlegendes Werk über Harmonik« und hat im gleichen Heft einen längeren Aufsatz über die »Internationalen Musiktage in Ludwigshafen«. *Felix v. Lepel* läßt der Neubearbeitung der Gluckschen »Iphigenie« von Gian Bundi eine eingehende Wür-

digung zuteil werden. *Alexis Holländer* setzt seine Betrachtungen über »Musikästhetisches und Pädagogisches« fort.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT Heft 3 (Dezember 1922, München). — »Johann Fischer von Augsburg als Suitenkomponist« von *Bronislawa Wójoikówna.* »Zur Geschichte des Konzertwesens in Prag« von *Paul Nettl.* »Gluck in Paris« von *Robert Sondheimer.* »Peter Wagners Gregorianische Formenlehre« von *Johannes Wolf.*

MUSIKPÄDAGOGISCHE BLÄTTER XLVI/1 (Januar/Februar 1923, Berlin). — »Oskar Raif und die Verbesserungsfähigkeit des Spielorganismus« von *Julius Landolt.* Eine längere Besprechung ist dem bei der Deutschen Verlags-Anstalt erschienenen großen Werk von Paul Moos: Die Philosophie der Musik gewidmet, von *Hermann Wetzel.*

AUS ANDEREN ZEITSCHRIFTEN. Die Rheinische Thalia enthält in Heft 10 des 2. Jahrgangs nur Beiträge über Offenbach, und zwar eine fingierte Selbstbiographie Offenbachs von *Oskar Bie, Eduard Hanslicks* »Erinnerungen an Offenbach«, *Friedrich Chrysanders* kurze Zeilen über »Offenbach und Richard Wagner«, »Der Künstler Offenbach« von *Carl Hagemann* und schließlich »Offenbachs Mitarbeiter« von *Erwin Rieger.* — Die Bücherwelt bringt einen Aufsatz von *Johannes Hatzfeld* »Von Musikern und Musikanten«. — Die Monatsschrift Deutsches Volkstum enthält einen Beitrag von *Hermann Unger* »Wege zur neuen Musik«.

AUSLAND

DER AUFTAKT III/1 (25. Januar 1923, Prag). — »Die neue Musik in Europa« von *Adolf Weißmann.* Die neue Musik aller Länder durcheilt der Verfasser, mit sicherem Griff das Wesentliche packend, mit scharfem Auge die Eigenart des Einzelnen aufspürend; all dies dann sich auswirken lassend auf die Gesamtheit der künstlerischen Kraft unserer Zeit. Erst hier, bei einer Zusammenfassung aller bedeutenden modernen Kunst wird klar, daß in den Völkern Triebkräfte geborgen liegen, die berufen sind, durch diese ‚Musik in der Weltkrise' hindurchzuleiten: »Leben kann nur das, was zwischen Klang und Tiefe den Weg zur Höhe findet; was sich vom Abstrakten löst und doch die eigene Form entwickelt. Leben kann nur, was aus dem Fieber der Zeit das Tempo, aber aus innerer Sammlung die Ruhe gewinnt. Heute noch rast alles vorüber, zu einem Absoluten hin; das eine stürzt, das andere steht auf; Dogmen werden gebildet, um bald darauf abgeschworen zu werden; Harmonielehre und Technik fließen. Ein herrliches Chaos, mit etlichen fruchtbaren Inseln, ist unsere Welt der Musik. Klang und Gegenklang, Absolutes und Greifbarstes, Echtes und Unechtes: das alles ergibt eine durcheinander klingende, vielfarbige Sinfonie von oft unerreichter Intensität des Ausdruckes.« — »Hindemith und Finke« von *Erich Steinhard,* »Arthur Bliß« von *Egon Wellesz,* »Die Gruppe der Sechs« von *Egon Wellesz,* »Janâček« von *Max Brod,* sind Beiträge über neue Musik. Charaktere, Zielsucher werden vor Augen geführt, das atemlose Jagen nach dem großen Ziel wird sinnfällig. Viel Genialisches, aber »der Messias ist nicht gekommen«.— »Von den letzten Dingen des Menschen« ist eine Kantate von *Ladislav Vycpàlek* betitelt, deren Text nach zwei mährischen Volksliedern geformt ist. Der Schöpfer gibt selbst eine Analyse des seelischen und geistigen Gehaltes seines Werkes.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG Heft 5—8 (Februar 1923, Zürich). — »Über Musikkritik« von *Hans Tessmer.* »Die Kompositionen von Friedrich Hegar«. Ein Verzeichnis sämtlicher Werke des Komponisten. »Cherubini« von *L. Schemann.* »Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu Dir. Kantate von J. S. Bach aus dem Jahre 1707« von *J. Gehring.*

MUSICA D'OGGI V/1 (Januar 1923, Mailand). — »Debora und Jaële von Pizetti in der Scala« von *Mario Castelnuovo-Tedesco* (vgl. »Die Musik« XV/5 S. 382 f.). *Adolf Weißmann* berichtet in ausführlicher kritischer Würdigung über die ersten Ereignisse des Berliner Musiklebens dieser Saison. Dem am 22. Dezember v. J. verstorbenen Komponisten Giacomo Orefice widmet Pan einen warmempfundenen Nachruf, indem er ihn als den Meister des reinsten Wohlklanges preist.

RIVISTA MUSICALE ITALIANA XXX/1 (Januar 1923, Turin). — *Julien Tiersot* setzt seine Veröffentlichung von französischen Musikerbriefen aus dem 18. Jahrhundert fort und läßt zuerst Gossec (1734—1829), den Komponisten der französischen Revolutionshymnen, zu Worte kommen. Am hübschesten ist ein Brief an Boieldieu, den er »le plus aimable chantre de la France« nennt, dem er seine Bewunderung über dessen soeben in Petersburg aufgeführte

Oper »Ma tante Aurore« ausdrückt und von dem er erwartet, daß er, dem der Weg des Ruhmes und des Glücks offen steht, dereinst der Stolz der französischen Schule werden möge. Es folgen Briefe Méhuls. Unter vielen anderen ist nach Cherubini, J. F. Lesueur, Paganini auch Carl Maria v. Weber mit Briefen vertreten; dieser schließt den Reigen mit einem an P. Crémont, den Dirigenten des Odéon, aus London gerichteten Brief vom 13. April 1826, der in Übersetzung lautet: »Geehrter Herr! Ich habe keinen Brief von Ihnen durch Vermittlung des Herrn Schlesinger erhalten. Ich bin zu beschäftigt, um auf alle Einzelheiten Ihres Schreibens vom 30. März einzugehen. Aber ich glaube, es genügt, Ihnen zu sagen, daß ich meine Verpflichtungen einzuhalten weiß und schon genügend gewohnt bin, andere die Früchte meiner Arbeit ernten zu sehen. Gegen Herrn Sauvage*) habe ich durchaus nichts. Aber da Sie Zitate lieben, werden Sie mir erlauben, eine Stelle Ihres Briefes vom 11. Oktober 1825 zu zitieren: ‚Als ich Ihnen von Herrn Sauvage sprach, wollte ich Ihnen diesen nicht aufdrängen für alle Werke, die Sie dem Odéon überlassen wollen; es gibt andere Schriftsteller, die das viel besser können als er.' Kurz — alles wird sich vollkommen zufriedenstellend mündlich abmachen lassen, sobald ich nach Paris komme. Bis dahin empfangen Sie den Ausdruck vollkommener Hochschätzung Ihres ergebenen Dieners C. M. de Weber (sic!).« Tiersot fügt hinzu, daß dieser Brief am Tage nach der ersten Aufführung des Oberon in London (12. April 1826) geschrieben ist und daß sich noch ein späterer Brief Webers, und zwar in englischer Sprache, vom 28. April 1826 in der Bibliothek des Conservatoire befindet, der an den Komponisten H. R. Bishop gerichtet ist, der ihn bat, der Erstaufführung einer seiner Opern beizuwohnen. Weber sagt zu, ersucht ihn aber, da er seines leidenden Zustands wegen nicht unter vielen Menschen sitzen könne, um einen möglichst isolierten Platz. Übrigens erklärt er die Oper Bishops in einem späteren Briefe an seine Frau nur für mittelmäßig. Es befindet sich in der erwähnten Handschriftensammlung auch die Vollmacht, die Webers Witwe am 10. Februar 1827 dem Verleger Schlesinger in Paris erteilt hat, die Tantiemen von Aufführungen Weberscher Werke im Odéon für sie in Empfang zu nehmen. — *Luigi Pagano* zergliedert ausführlich auf sechzig Druckseiten Pizzettis Debora und Jaële thematisch mit vielen Notenbeispielen. — *Antonio Casellati* steuert eine Geschichte des »Liceo civico musicale« bei. — *G. Benvenuti* behandelt die »Münchener Festspiele 1922«.

THE CHESTERIAN Nr. 28 (Januar 1923, London). »Anton Dvořák«. Eine Ermahnung zur Erinnerung. Von *Rosa Newmarch*. Die Verfasserin sucht durch ihren Artikel das Interesse für Dvořák, der zur Zeit seines Wirkens in England (in den achtziger Jahren) dort hochgefeiert wurde, bei ihren Landsleuten wieder zu wecken. — »Isabelle et Pantalon.« Von *G. Jean-Aubry*. In Paris im Theater »Trianon Lyrique« erlebte eine komische Oper unter obigem Titel von M. Roland-Manuel, einem Ravel-Schüler, ihre Uraufführung. Jean-Aubry gibt eine ausführliche Würdigung des Werkes, das in direkter Linie von Ravels »Spanischer Stunde« zu kommen scheint, und nimmt gleichzeitig Anlaß, über die Aussichten der komischen Oper für die Zukunft zu sprechen. Ein hübscher kleiner Artikel von *Frank Rutter*, der sich eingangs ein Laie in musikalischen Dingen nennt, deckt »die sich kreuzenden Strömungen in der Kunst und Musik« auf. — *Carl Engel* berichtet über »Musik in den U. S. A.«, Briefe aus London und Spanien und eine Übersicht über neue Musikalien beschließen das Heft.

Nr. 29 (Februar 1923). — »Cosyn's Virginal Buch.« Von *J. A. Fuller-Maitland*. — »Vincenzo Tommasini.« Von *M. Zanotti-Bianco*. In einem längeren Aufsatz behandelt der Autor die Persönlichkeit des in seiner Heimat hochgeschätzten Komponisten. Er gibt — chronologisch geordnet — eine Analyse und Kritik seiner Werke. — *Edwin Evans* berichtet über »Die Konferenz der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik«. — Von Interesse ist es, von *Clement Antrobus Harris* über »die musikalischen Verhältnisse in Südaustralien« zu erfahren. Es folgen Musikbriefe aus London, Paris, Tschechoslowakien und Polen.

MUSICAL COURIER LXXXVI, Nr. 4, 5, 6, 7 (25. Januar, 1., 8., 15. Februar 1923, Neuyork). — Durch sämtliche Hefte laufen die Fortsetzungen des Artikels von *Frank Patterson* über »Praktische Instrumentation für Schul-, Volks- und Sinfonie-Orchester«. In Heft 4 berichtet *Waldemar Rieck* über »Edouard Lalo — sein Leben und seine Werke« und Heft 6 bringt einen Artikel von *Leonidas Westervelt* über »Jenny Lind in Neuyork«, beide mit reichem Bildmaterial.

Ernst Viebig

*) Verfertigte mit Castil-Blaze die französische Übersetzung, vielmehr Verfälschung des »Freischütz«, die im Odéon am 7. Dezember 1824 zur Aufführung gelangte.

✶ KRITIK ✶

BÜCHER

MAX HASSE: *Der Dichtermusiker Peter Cornelius.* 1. Band. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1922.

Unsere Zeit hat sich daran gewöhnt, nur den größten Meistern der Musik unausgesetzte Beachtung zu schenken; daß wir die Sterne zweiten Ranges nicht aus dem Gesicht verlieren, muß um so mehr eingeschärft werden: wir können die Cornelius, Götz, Franz, Jensen, Berneker gar nicht entbehren; und wer sie kennt, wird sie auch lieben.

Unter ihnen nimmt Peter Cornelius — liebens- und verehrungswürdig als Dichter wie als Musiker — vielleicht den ersten Platz ein. Eine Biographie, die seiner Bedeutung gerecht würde, haben wir lange erwartet, denn die kleinen von Istel und Sandberger reichten nicht mehr aus. Niemand aber konnte sich besser dafür eignen, als Max Hasse in Magdeburg, der als gründlicher Kenner sich seit Jahren große Verdienste um Cornelius erworben hat. Der erste Band seines Buches rechtfertigt vollkommen diesen Ruf: er lehrt uns die Jugend und die früheren Werke kennen und gewährt einen vollen Einblick in die Entwicklung des jungen Cornelius.

Seine Jugendzeit liegt fast ganz im Dunkel; Hasse gibt uns endlich genauere Nachrichten über die 30 Jahre bis zum op. 1, dem Liederheft von 1853. Sodann aber sind ihm die bisher unbekannten Jugendwerke in reicher Fülle erschlossen worden, von denen er nun in zahlreichen Notenbeispielen Kunde gewährt. Wie sich die Doppelbegabung entwickelt, hören wir. Manche Ähnlichkeit mit Wagners Jugend fällt auf: auch hier ein Schauspielerkind, das am Theater hängt und schon früh, ohne noch gelernt zu haben, ein Orchesterstück niederschreibt. Der Sechzehnjährige verfaßt sein op. 1 in Form eines Duos für Klavier und Oboe; aber erst 1841 beginnt ein ordentlicher Unterricht bei Esser in Mainz, wovon ein Streichquartett zeugt. Dann erwacht mit einem Liede »Herbstabend« 1843 der eigentliche Cornelius: Singstimme, Klarinette und Klavier vereinigen sich zu einem harmonisch ganz für ihn bezeichnenden zarten Gebilde.

Es folgen die Lehrjahre 1844—1852 in Berlin bei dem strengen Siegfried Dehn, dessen Schule Cornelius sich 1846 entzieht, um doch seufzend wieder zurückzukehren. Aber hier hat er gelernt, was ihn später auszeichnet: die mühelose Beherrschung der Kunstformen kanonischer Art, die uns im »Barbier« und auch sonst entzücken.

1852 erfolgt der entscheidende Schritt nach Weimar zu Liszt. Zugleich beginnt die Komposition kirchlicher Chorwerke, in denen wir einen ganz unbekannten Cornelius kennen lernen. Wenn neulich (in der Zeitschrift für Musik) mit Recht die schmähliche Vernachlässigung der herrlichen Corneliusschen Chöre in unseren Gesangvereinen beklagt worden ist, so bieten sich ihnen nun in dem großen »Domine«, das Hasse bekannt gibt, »Kleinodien der vokalen Messeliteratur«. Liszt wollte das »Domine« in Erfurt aufführen — vergebens: ein Unstern verfolgte von Anfang an den bescheidenen jungen Künstler in der Herausgabe seiner Werke. Aber nun beginnt, wie bei Schumann, mit der jungen Liebe ein Quell herrlichen Liederschaffens sich zu ergießen: wir kommen zu den ersten bekannten Liederzyklen. Hasse bespricht sie ganz eingehend und wir müssen auf seine feinsinnigen Ausführungen verweisen. Er weist besonders auf das noch gar nicht genügend beachtete »Vaterunser« hin (das ja später auch im »Cid« so wundervoll eingefügt erscheint) und auf die religiöse Grundstimmung des Lyrikers. Mit den »Weihnachtsliedern« schließt der Band.

Ein Wort über die Darstellung. Gewiß ist jeder Biograph ein Lobredner. Aber Hasse scheint es nur zu sehr zu sein. Man kann Cornelius nicht mehr lieben und schätzen als ich; aber ich meine doch, wenn für ein kleines Lied wie »Untreu« schon Superlative gebraucht werden, was bleibt für die Meisterwerke übrig? Ferner dünkt mich die Verwendung des Wortes Leitmotiv für den Bau der Lieder etwas zu reichlich. Überhaupt wäre für den Stil eine größere Kürze der etwas weitschweifenden Erläuterungsart Hasses vorzuziehen. Aber Dank sei ihm für seine Arbeit, die uns den lieben Künstler Cornelius echt genug erschließt. *Richard Sternfeld*

ARTHUR SEIDL: *Hans Pfitzner. Mit 9 Vollbildern und 2 Handschriftennachbildungen.* C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig.

Gar mancher wird, je nach seiner besonderen Stellung zu Pfitzners künstlerischer Persönlichkeit, mit Freude oder Unmut gelesen haben, was von Gegnern oder Freunden bisher über diesen vielumstrittenen Meister geschrie-

ben worden ist. Von Seidl durfte man erwarten, daß er weder für Pfitzner Propaganda machen noch ihn bekämpfen würde. Ein so klarer Kopf und ein so vielseitiger Denker wie er sollte doch wohl über den Parteien stehen und rein sachlich aussprechen können, »was ist«. Niemand zuliebe oder zuleide. Aber schon im Vorwort enttäuscht der Verfasser durch die Erklärung, er habe sich »einer gewissen wünschenswerten Unterscheidung gegenüber den Biographien *anderweiter Unternehmen*« befleißigen wollen. Noch seltsamer wirken, nach diesem Seitenblick auf die geschäftliche Konkurrenz, Bemerkungen über die »Heiligkeit« redaktioneller »Winke« u. dgl. Wer nicht absolut unabhängig und völlig unbeeinflußbar ist, erscheint als Kritiker »fehl am Ort«. Freilich wollte Seidl wohl gar nicht ein kritisches Urteil über Pfitzner abgeben, sondern nur über dessen Schaffen in leicht verständlicher Form orientieren. Das ist ihm insofern gut gelungen, als seine rein feuilletonistische Schrift alles über Pfitzner Bekanntgewordene in anregender Form zusammenstellt. Neues bietet sie nicht. Und jede prinzipielle Stellungnahme wird vorsichtig vermieden; Zeitungskritiken, also Meinungen anderer, für die der Verfasser nicht verantwortlich ist, müssen sie ersetzen. Das ist zweifellos sehr wenig pfitznerisch. Denn dieser eigenbrödlerische Tonsetzer gehört unstreitig zu *den* Künstlern, die — biblisch gesprochen — »Zeugnis ablegen«. Für ihr Menschentum wie für ihre künstlerischen Anschauungen. Sie können deshalb von denen, die über sie schreiben, das gleiche fordern: daß sie unzweideutig Zeugnis ablegen. Dieser Pflicht kann auch ich mich nicht entziehen. (Wenige Worte genügen.) Ich kenne keinen anderen zeitgenössischen Tondichter, dessen künstlerisches Wollen ich höher einschätze. Und ich stimme mit Pfitzner darin überein, daß ich die Inspiration, den »Einfall«, als entscheidend anerkenne. Nicht die kunstvolle Verarbeitung, nicht die technische Meisterschaft, ganz und gar nicht die Anwendung allerneuester Theorien und Mittelchen. Auch mir erscheint die musikalische »Potenz« unbedingt als ausschlaggebend. *Aber eben diese Potenz vermag ich in Pfitzners Werken oft nicht zu erkennen.* Das Höchste wird in ihnen gewollt; jedoch nur selten gekonnt. So gehört z. B. die Darstellung des künstlerischen Schöpfungsaktes im Palestrina als »Idee« zum Schönsten, das je ein Künstler erdachte. Aber nur ein Musiker, der etwas von der geistigen Kraft Beethovens, von der sinnhaften Ekstase Wagners, von der spielerischen Anmut Mozarts und von der Religiosität Bachs in sich vereinte, hätte rein musikalisch vollbringen können, was Pfitzner hier erträumte. Ein zusammenfassendes Genie ist er leider nicht. Für die Tragik im Leben Pfitzners, der das Höchste im Künstlerischen wie das Tiefste im Menschlichen erfühlt hat, ohne es überzeugend gestalten zu können, fehlt offenbar dem vielseitigen, vielgewandten Seidl zureichendes Verständnis. Er hält Pfitzner für kerndeutsch, weil dieses schnurrige »Nußknackermännlein« gelegentlich beim Bier saftige Zötchen derb und originell erzählte. Derlei Allzumenschliches haftet natürlich im Gedächtnis des Lesers. Aber lernt man so den Tondichter kennen und lieben? Pfitzner hat sich gegen mächtige und gefährliche Gegner mannhaft und erfolgreich gewehrt. (Mitunter vielleicht etwas zu drastisch.) Dagegen steht er den propagandistischen Feuilletons seiner Freunde wehrlos gegenüber. Sie meinen es ja so gut. Seidl schildert Pfitzner idyllisch und naiv als musikalischen Engel im Flügelkleide; aber weil er doch auch objektiv sein möchte, erwähnt er nebenher, daß das Flügelkleid kein ganz sauberes Hemdchen sei. Diese kerndeutsche Art, Begeisterung mit Kritik zu vereinen, ergibt nun wohl die »wünschenswerte Unterscheidung« von den »anderweiten Unternehmen«. Von der bildnerischen Kraft des berufenen Biographen ist in der Seidlschen Schrift wenig zu spüren. Was hier ein geschwätziger Freund und allzu gewandter Panegyriker von Pfitzner erzählt, ist zwar vielfach unterhaltsam und interessant, an Stelle eines farbigen Porträts oder einer plastischen Darstellung bietet Seidl jedoch nur einen kunterbunten Jean Paulschen Zettelkasten. *Richard H. Stein.*

THEODOR UHLIG: *Musikalische Schriften*, herausgegeben von *Ludwig Frankenstein*. Verlag: Gustav Bosse, Regensburg, Deutsche Musikbücherei, Band 14.

Auch mit diesem Bande dürften Herausgeber und Verleger keine wesentliche Lücke ausgefüllt haben; denn die Aufsätze Uhligs, des jung verstorbenen, von Wagner außerordentlich hochgeschätzten Dresdener Musikers, können heute sachlich kaum mehr interessieren, sondern nur noch in bezug auf Wagner; und dem Historiker waren sie, da sie größtenteils in der »Neuen Zeitschrift für Musik« erschienen, auch bisher leicht zugänglich. Zu Ende der vierziger und zu Anfang der fünfziger Jahre entstanden, spiegeln sie die Ge-

danken wider, die Wagner gerade damals in seinen Schriften (Kunst und Revolution, Das Kunstwerk der Zukunft, Oper und Drama) niedergelegt hatte. Da begegnen wir den heute längst als geschichtlich und ästhetisch unhaltbar erwiesenen Theorien von der egoistischen Vereinzelung der Sonderkünste und von dem Ende der Instrumentalmusik mit Beethoven. Damit im Zusammenhang steht die Unterschätzung nicht nur der Instrumentalmusik überhaupt, abgesehen von derjenigen Beethovens, sondern auch der Gesangsmusik, soweit sie nicht angeblich aus dem Text hervorwächst. So wird die ältere Kontrapunktik als Rechenexempel des Verstandes in Bausch und Bogen verworfen, und nicht viel besser ergeht es Bach. Seine Musik repräsentiert den absoluten Geist, die Beethovens die Vernunft. Was sollen wir heute mit solchen an die Zeit der Hegelschen Philosophie gemahnenden Schlagworten anfangen? Interessant sind die Angaben des Herausgebers über die Aufnahme, die einzelne Arbeiten bei Wagner fanden. Höchst erfreut zeigt er sich z. B. über den Aufsatz »Zur Kritik des Liedes«, in welchem sich Uhlig bis zu der Behauptung versteigt, in dem nicht rein musikalisch gedachten, sondern wirklich für den Sänger bestimmten Lied dürfe die rein musikalische Erfindung gleich Null sein, wenn die Musik nur im ganzen und im einzelnen das ausdrücke, was in der Dichtung enthalten sei. Auf der anderen Seite warnt Wagner seinen jungen Freund vor all zu vielem Sarkasmus, den dieser namentlich gegen Meyerbeer anwendet; man müsse, wenn es not tue, tüchtig dreinschlagen, aber dann nicht immer wieder mit kleinlichen Sticheleien auf die gleiche Sache zurückkommen. In der Tat neigt Uhlig in künstlerischen Dingen zur Überhebung, wie gleich der erste Aufsatz der Sammlung »Die gesunde Vernunft und das Verbot der fortschreitenden Quinten« beweist. Im ganzen aber muß man ihm dennoch das Zeugnis ausstellen, daß er sich bemüht, gerecht zu urteilen; man vergleiche den Abschnitt über Reminiszenzen im »Prophet« oder den Aufsatz über Schumann. Bei längerem Leben hätte er sich vielleicht zu einer selbständigen Persönlichkeit durchgebildet; so aber sehen wir in ihm nur einen der vielen aus der unbedingten Gefolgschaft Wagners. *R. Hohenemser*

HERMINE SCHWARZ: *Ignaz Brüll und sein Freundeskreis. Erinnerungen an Brüll, Goldmark und Brahms.* Mit einem Vorwort von *Felix Salten.* Rikola-Verlag, Wien 1922.

Ignaz Brüll, der Klavierspieler und Komponist, lebt in unseren Tagen nur noch als der Schöpfer der Volksoper »Das goldene Kreuz«. An großen Bühnen selten, an kleineren häufiger verkündet der brave, als Stelzfuß aus dem Kriege heimgekehrte Bombardon die Lebensweisheit: »Je nun, man trägt, was man nicht ändern kann,« aber vom »Landfrieden«, »Königin Mariette« und »Schach dem König« weiß die lebende Generation so gut wie gar nichts mehr. Die Erinnerung an diese auf der großen Heerstraße liegen gebliebenen Werke frischen nun die Memoiren der Schwester Brülls, Frau Hermine Schwarz, auf, die selbst eine ausgezeichnete Musikerin war und als Sängerin sich der besonderen Wertschätzung Brahmsens erfreute. Diese Erinnerungen breiten in ihrer schlichten Darstellung den Reiz eines kunstbegeisterten Wiener Bürgerhauses vor uns aus, in dem die Großen im Reiche der Kunst gerne ein und aus gehen. Der mächtigste unter ihnen ist Brahms, der durch die Gewalt seiner Persönlichkeit auf die Umgebung drückt. Goldmark tritt neben ihn, produzierende und reproduzierende Künstler folgen, die große Schar der Musikliebhaber beschließt den Reigen. Zahlreiche Briefe, die Ignaz Brüll aus der Fremde an die Eltern, Geschwister und Verwandten schrieb, frischen das Gedächtnis der liebenswürdigen Erzählerin auf, der Felix Salten in einem stimmungsvollen Vorwort ein hübsches literarisches Denkmal setzt. *Ernst Rychnovsky*

MAX STEINITZER: *Einführung in den Konzertsaal.* Verlag: Wilhelm Violet, Stuttgart.

Auffällig mehrt sich in den letzten Jahren die populär-propädeutische Musikliteratur. Nie sind so viele »Anleitungen zum Musikverständnis«, »Musikalische Erziehungsbüchlein« (deren Verfasser nicht immer so ehrlich sind, durch Titelzusätze wie Laienbrevier oder Laienfibel die dilettantische Laienhaftigkeit ihrer Ausführungen von vornherein zu kennzeichnen), nie so viele Konzert- und Opernführer auf den Markt gekommen wie heute. Dürfen wir hoffen, daß diese Hochflut eine allgemeine Hebung des musikalischen Geschmacksniveaus zur Folge haben wird, daß sich in ihr das Heraufkommen einer neuen, vertieften deutschen Musikkultur ankündigt, zu der wir ja nicht eher gelangen können, als

wir wieder ein wirkliches Musik*publikum* besitzen? Das ständig zunehmende Bedürfnis nach musikalischer Belehrungsliteratur, auf das wir aus deren starkem Anschwellen zweifellos doch schließen müssen, ist jedenfalls kein schlechtes Zeichen. In welchen Punkten dieses Bedürfnis am dringlichsten und wie ihm am zweckmäßigsten abzuhelfen ist, darüber brauchte sich ein alter Praktiker und Publikumskenner von der Lebenserfahrung Max Steinitzers sicherlich bei niemandem Rats zu holen. So geht denn seine »Einführung in den Konzertsaal« unbekümmert um die (vielfach schon ziemlich ausgetretenen) Straßen, auf denen andere vor und neben ihm ähnlichen Zielen zustrebten, ihren eigenen Weg. Sie will keine Elementarmusiklehre bieten, ebensowenig wie sie ihre Aufgabe darin erblickt, Analysen der Standwerke unseres Konzertbetriebs zu liefern oder etwa allgemein musikgeschichtliche Volksaufklärungsarbeit zu leisten. Vielmehr kann man sagen, daß die Methode Steinitzers ihn in den Stand gesetzt hat, all diesen drei Zwecken auf einmal in einem Grade gerecht zu werden, den man einem Hefte von beiläufig hundert Seiten Umfang kaum zutrauen sollte. Er wählt das heutige Konzertwesen als Ganzes zum Ausgangspunkt der Betrachtung. Indem er, vom Allgemeinen zum Besonderen fortschreitend, dann den deutschen Konzertspielplan in seine Hauptfaktoren Orchester-, Kammer- und Gesangsmusik zerlegt, findet er nicht nur Gelegenheit, das Wesen der einzelnen Formgattungen und die verschiedenen Instrumente zu charakterisieren, historische Entwicklungsgänge kurz anzudeuten sowie bei Behandlung jeder Formkategorie die Hauptwerke der klassischen Literatur zu streifen, sondern gibt zu gleicher Zeit eine Menge für das kritische Einfühlungsvermögen des Laien, das zu fördern er als seine Hauptaufgabe ansieht, höchst schätzbarer praktischer Winke. Einen zweiten Teil, der speziell zum Verständnis der musikalischen Grammatik anleitet, hat Steinitzer, gewissermaßen als Anhang, ausschließlich für Leser bestimmt, »die weiter in die Sache eindringen wollen«. Daß er von keinem ungelesen bleiben wird, der überhaupt einmal zu diesem belehrungsreichen Büchlein greift, darf der Verfasser bei der bekannten Gründlichkeit des deutschen Lesepublikums um so eher erwarten, als er auch diesmal wieder just den rechten launig-volkstümlichen Plauderton gefunden hat, der in den Schriften des »grobianischen Strafpredigers« (auch da, wo man anderer Meinung ist wie er) stets zu anregender und genußreicher Lektüre einlädt. *Alfred Morgenroth*

A. BAUDET-MAGET: *Guide du Violoniste. Œuvres choisies pour Violon ainsi que p. Alto et musique de chambre.* Verlag: Foetisch frères, Lausanne.

Der Verfasser teilt alle von ihm aufgeführten Werke nach acht Schwierigkeitsgraden ein. Ob er wirklich alle gesehen hat, um diese Einteilung richtig vornehmen zu können? Natürlick kann man sehr verschiedener Ansicht über die Schwierigkeiten sein. So halte ich z. B. Mozarts Streichtrio für schwieriger als die meisten Beethovens; sicherlich aber ist das Arrangement der ursprünglichen Hornstimme aus Sonate op. 17 Beethovens zu schwierig eingerichtet. Manches Überflüssige ist in diesem rund 300 Seiten starken Werk aufgenommen, z. B. ein Potpourri aus einer Operette von Oskar Straus, den der Verfasser Strauß [!] schreibt. Ein großer Irrtum ist, daß dall'Abacos Sonates à trois für Violine, Bratsche und Violoncell sind. Unter den Violinschulen vermisse ich Campagnoli, David, Goby Eberhardt, Fetzer, vor allem Kroß. Im einzelnen könnten noch sehr viele Ausstellungen, vor allem die zahlreichen Unterlassungen der Mitteilung, daß eine Bearbeitung, keine Originalgestalt vorliegt, erhoben werden; immerhin ist die Zusammenstellung nicht ohne Verdienst. *Wilhelm Altmann*

MUSIKALIEN

LEOPOLD MOZART: *Versuch einer gründlichen Violinschule.* Neu herausgegeben vom Verlag: Carl Stephenson, Wien IV, 1922.

Ein Neudruck der bekannten Mozartschen Violinschule von 1756 war vom Unterzeichneten bereits 1906 als Vervollständigung des Pädagogenkleeblatts Quantz (Flötenschule), Phil. Em. Bach (Klavierschule), Leop. Mozart geplant, unterblieb jedoch damals aus inneren Gründen. Jetzt legt sie der Wiener Verlag von Stephenson in einer das Original aufs getreueste wiedergebenden und mit bibliophilen Werten ausgestatteten Ausgabe vor, zur Freude aller, die nicht nur den tüchtigen, kernhaft deutschen Mann und Musiker Leopold Mozart schätzen, sondern auch tieferes Interesse für den Stoff des Buches und dessen höchst persönliche Bearbeitung haben. Man kann nicht genug bewundern, mit welchem pädagogischen Takt, mit welcher Schärfe der

Beobachtung und wieviel künstlerischem Feingefühl Mozart die Ergebnisse seiner Erfahrung vortrug zu einer Zeit, da methodisch angelegte Schulwerke wie dieses noch Seltenheiten waren. Es gibt darin Kapitel und Absätze (etwa der, wo über das Erscheinen von Kombinationstönen gesprochen wird), die in jede moderne Violinschule übergehen könnten. Und wieviel feiner Humor, mit den Schönpflästerchen lateinischer Zitate verbrämt, fließt gelegentlich mit unter! Mancher Herausgeber und Spieler alter Violinmusik, der Tartinische oder Händelsche Sonaten noch immer so spielt, wie er sie in den alten Originalen aufgezeichnet findet, wird nun keine Entschuldigung mehr haben, von der Verzierungstechnik des Mozartschen Zeitalters nichts gewußt zu haben. Und so sind es Genuß und Belehrung, die noch heute von diesem eigenartigen Buch ausgehen. Der Schreiber des einleitenden Vorworts, Dr. Paumgartner, hat freilich einen Fleck auf seiner »historischen Brille« sitzen lassen: »Historisch-kritische Beiträge« von Chr. Daniel Schubart gibt es nicht. *A. Schering*

LUIGI BOCCHERINI: *Largo aus dem Streichquintett op. 12 Nr. 1 und Streichquintett op. 12 Nr. 2; Johann Stamitz, Streichquartett B-dur. Herausgegeben von Robert Sondheimer.* Verlag: Edition Bernoulli, Basel und Berlin.

Sehr erfreulich, daß Dr. Robert Sondheimer, einer der besten Kenner der Kammermusik des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts, einen opferwilligen, idealgesinnten Verleger gefunden hat, der eine Auswahl aus trefflichen, so gut wie verschollenen Musikwerken jener Zeit in sorgsam mit Vortragsbezeichnungen versehenen Neuausgaben veröffentlicht. Recht erwünscht dürften die beiden Boccherinis sein; das vollständig herausgegebene Quintett hat ein Menuett, das ganz besonders gefallen dürfte. Von dem dreisätzigen Stamitzschen Quartett hat der erste Satz mir am wenigsten, der flotte letzte am meisten behagt. Für angehende Quartettspieler ist es recht geeignet. Die Boccherinischen Quintette sind natürlich mit zwei Violoncellen. Nicht billigen kann ich es, daß der Herausgeber den sog. alten, um eine Oktave zu hoch notierten Violinschlüssel in der ersten Violoncellstimme nicht durch die heute übliche Notierung ersetzt hat. Dilettanten, die doch in erster Linie als Käufer für derartige Werke in Betracht kommen, stolpern gar zu leicht über diese alte Notierung.

E. LUCERNA: *Silvester-Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell, op. 4.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der Komponist dieses Werks wollte offenbar seinen Quartettgenossen zum Silvester eine harmlose Freude machen, ihnen zeigen, daß er nicht umsonst mit ihnen jahrelang Quartette von Haydn, Pleyel, Onslow, wohl auch von Mozart, vielleicht sogar Beethovens op. 18 gespielt hat. Sein Bestes gibt er in dem Hampelscherz überschriebenen, humoristischen Scherzo. Gar zu einfach-harmlos ist das Andante (»Ländlich«). Das ganze Werk ist nicht ungeschickt gearbeitet und klingt gut; manche Dilettanten dürften daher Freude daran haben.

J. S. BACH: *Sonate A-dur für Violine und Klavier. Neue Bearbeitung von Max Reger.* Verlag: N. Simrock, Berlin (Volksausgabe).

Bei den sechs Originalsonaten für Violine und Cembalo hat Bach sich mitunter darauf beschränkt, die Cembalostimme nur mit beziffertem Baß zu notieren, die Ausführung und Ergänzung dem Spieler zu überlassen. Schon bei Regers Lebzeiten war eine von ihm besorgte Neuausgabe der vierten dieser Sonaten in f-moll erschienen. Aus seinem Nachlaß erhalten wir jetzt die sorgsam ergänzte, ganz besonders köstliche zweite dieser Sonaten (in A-dur), deren dritter Satz (Andante) einer der reizvollsten Kanons ist. Zum Konzert- und Hausgebrauch sei auf diese Regersche Bearbeitung aufs nachdrücklichste hingewiesen. Hoffentlich haben sich noch Ergänzungen der anderen dieser Bachschen Sonaten in seinem Nachlaß gefunden und werden auch noch veröffentlicht. Die Ausstattung ist wieder wie einst in den herrlichen Zeiten vor dem August 1914.

Wilhelm Altmann

N. O. RAASTED: »*Variationen und Fuge über ein Thema von Diderik Buxtehude*« *für zwei Klaviere.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

ARTHUR WILLNER: »*Von Tag und Nacht*«, *Klavierwerk in 24 Fugen, 2 Bde.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Es wäre Aufgabe einer umfangreicheren Untersuchung, zu fragen, inwieweit eine so starre Form wie die Fuge sich dem jeweiligen Geist der Zeit anzupassen befähigt und berechtigt war und ist, ob etwa auch sie einen gemäßigt-programmatischen Charakter haben darf, und endlich, ob nicht ein genial erfundenes *eigenes*

Thema selbst bei lockerer Formung des Fugenbaues ein vollendeteres Kunstwerk zu erzeugen vermag als korrekteste Verarbeitung eines unoriginellen Themas — sofern der Verarbeiter nicht gerade *Bach* heißt. Im Hinblick auf Willners Fugenwerk sei vorläufig so viel gesagt, daß die moderne Musikwissenschaft, bestrebt, im historischen Verlauf dem jeweils Lebenden zu seinem Rechte zu verhelfen auch Schöpfer neuer, freierer Formen (wenn sie nicht geradezu in »Anarchie« gipfeln) wird anerkennen müssen.

Ein Studium der Komposition des Dänen *Raasted* bestätigt, daß man in der Gegenwart selbst bei gründlichster Verarbeitung nur mit Mühe mit den konservativen Gesetzen der Bachschule eine persönliche Note zur Geltung bringen kann.

Anders *Willner*! Auch er wurzelt in Bach und Händel, sucht aber, beeinflußt durch Reger und Busoni, eigene, neue Wege auf: einmal hinsichtlich der (von ihm freier gestalteten) Fugenform, zum anderen durch die Wahl der Themen, die bald von fast Brucknerscher Schönheit und Tiefe (c-moll, cis-moll, E-dur), bald von so frappierender Eigenart (es-moll, fis-moll) sind, daß man sein Werk mit Freude und innerem Gewinn studiert.

Franz Leclercq

WALTER LANG: *Sonate B-dur für Violine und Klavier, op. 8.* Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Eine Virtuosensonate, aber ein höchst talentvolles Werk voll Feuer und schönen Gedanken, nur oft zu breit ausgeführt und an manchen Stellen den Wunsch nach ruhigerem Ausströmen der Empfindung erweckend. Die Vorliebe für die gebogene Linie und für rhythmische Lebhaftigkeit verleitet den Komponisten oft zu einem Verzicht auf durchsichtige Klarheit. Aber seine gedankliche Selbständigkeit ist ebenso zu loben wie seine geschickte und von Erfahrung zeugende Behandlung beider Instrumente. Der erste Satz entspricht in seinem Verlauf nicht ganz den Erwartungen, die der energische Anfang erweckte. Im Andante, das ich für den besten Teil des Werkes halte, will mir der rhapsodieähnliche Zwischenteil zu lang erscheinen. Der Endsatz beweist, daß dem Tonsetzer noch die Fähigkeit mangelt, sich zu konzentrieren, denn die einzelnen Abschnitte sind inhaltlich so verschieden, daß es nur einer Wiedergabe durch beste Künstler gelingen kann, über diese Klippen hinwegzusteuern. *F. A. Geißler*

JULES v. WERTHEIM: *Sonate für Violine und Klavier, op. 18.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Wenn man nichts Besonderes zu sagen hat, sollte man nicht reden. Es ist auch nicht notwendig, daß das Ergebnis davon der Mit- und Nachwelt in Druck überliefert wird. Der Verfasser schwatzt sich redlich aus. Er beginnt den ersten Satz mit einem Geigenthema, das unerfüllte Erwartungen wachruft. Schließt daran ein Seitenthema von naivster Sentimentalität. Der zweite Satz scheint dafür zu bürgen, daß des Komponisten Muttersprache das musikalisch Banale ist. Der dritte Teil setzt mit einem ganz hübschen tänzerischen Motiv ein, kann sich aber durch das darauf folgende Tiefland der Konvention nicht zur erwünschten Entwicklung entfalten. Mit einem Wort: das Werk bedeutet nur dem Umfange der Kammermusikliteratur eine Bereicherung, aber nicht ihrer Qualität.

E. J. Kerntler

WILLY RÖSSEL: *Sonate in a-moll für Violoncell und Klavier.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die drei knapp gehaltenen Sätze dieser Sonate, in der das Violoncell erfreulicherweise meist als Gesangsinstrument behandelt ist, führen die Überschriften: Kraft, Liebe und Freude. Im Schlußsatz ist die zum Volkslied gewordene Melodie »Freut euch des Lebens« verwertet. Von hypermoderner Harmonik hält sich der an den Klassikern geschulte Tonsetzer frei. Seine Erfindung erscheint mir am glücklichsten im langsamen Satz. Die Violoncellstimme ist nicht schwieriger als in den Mendelssohnschen Sonaten. *Wilhelm Altmann*

HUGO KAUN: *Requiem für Männerchor, Altsolo (Mezzosopran) und Orchester (Orgel ad libitum), op. 116.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

ARNOLD MENDELSSOHN: *Zagen und Zuversicht, Kantate für drei Solostimmen, gemischten Chor und Orchester, op. 84.* Verlag: ebenda.

Unsere Chorkomponisten suchen Stoffe, um die unerhörten Leiden des deutschen Volkes schildern und ihm durch ihre Kunst Trost und Erhebung bringen zu können. Die hier angeführten Tondichter haben ihre Texte in der Bibel gefunden und stellenweise dieselben Worte benutzt. So sind zwei nicht abendfüllende Werke entstanden, die unseren Chor-

vereinigungen gerade in jetziger Zeit willkommen sein werden. Kaun baut seinen Vorwurf konzentrierter und zielbewußter auf und entwirft ein außerordentlich dramatisches und seelenvolles Gemälde. In seiner Musik gibt er hier wohl mit das Beste, was er bis jetzt zu bieten hatte. Die Chöre sind von großer Wucht und Eindringlichkeit und ebenso wie die Solopartien musikalisch tief empfunden und aus echt deutscher Seele entsprungen. Die Kantate von Mendelssohn präsentiert sich etwas akademischer, zeigt aber natürlich überall den großen Meister der Satzkunst und stellt Chor und Solisten vor dankbare und wirkungsvolle Aufgaben.

WALDEMAR v. BAUSSNERN: *Das hohe Lied vom Leben und Sterben. Für Einzelstimmen, gemischten Chor, großes Orchester, Klavier und Orgel.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.
Wie schwer es ist, einen geeigneten Text für ein abendfüllendes Chorwerk zu finden, sieht man wieder aus dem vorliegenden, in dem ein bedeutender Musiker sich einen Stoff aus deutschen Gedichten aller Schattierungen zusammenstellt. Es steht da Anna Ritter und M. v. Stern neben Schiller, Goethe und Hebbel. Er hat es getan in dem Bewußtsein, durch seine hohe musikalische Kunst ein vereinigendes Band dieser verschiedenen dichterischen Stilarten zustande bringen zu können. Das ist ihm auch gelungen. Diese Musik, modern und voller Erfindung, hat Stil von Anfang bis Ende und ist wie aus einem Guß entstanden, und man empfindet sicherlich bei dem Anhören des Ganzen nicht die Zusammenstellung der Textworte. Ein großer, leistungsfähiger Chor, der Neues sucht, steht hier vor einer schwierigen Aufgabe, deren Bewältigung sich aber vollauf lohnt. *Emil Thilo*

JOSIE MALLIA PULVIRENTI: *Impressione Sinfonica per orchestra. Transcrizione per pianoforte dell' autore.* Verlag: A. & G. Carisch & Co., Mailand.
Soweit man das Werk nach dem Klavierauszug beurteilen kann, ist es zwar von der Technik der französischen Impressionisten abhängig (Hinzufügung von Sekunden und Sexten zu reinen Dreiklängen als »Mixtur« usw.), aber in der Überschwenglichkeit seiner leicht eingänglichen Melodik doch spezifisch italienisch. Wenn man von manchen neuen Kompositionen sagen möchte, daß sie eine Freude für die Augen, aber eine Qual für die Ohren sind, so gilt umgekehrt von diesem Werke, daß es nicht geistreich und tiefsinnig ist, sondern sich auf rein sinnliche Klangwirkungen einstellt. Und daß es auf unverbildete Ohren mit seinem Wohllaut fast berauschend wirkt. Zu einem definitiven Werturteil über seinen Schöpfer reicht es nicht aus, muß aber als starke Talentprobe anerkannt werden. *Richard H. Stein*

KARL HOYER: *Sonate in d-moll für Orgel. Werk 19.* Verlag: N. Simrock, Berlin, 1921.
Verglichen mit Hoyers früheren an Choralthemen gebundenen Kompositionen führt diese neue dreisätzige Sonate (von etwa einer halben Stunde Spieldauer) eine viel freiere und fließendere Sprache. Sie ist ein guter Wurf, fesselt von Anfang bis zum wirksam gesteigerten Ende und bietet dem Spieler eine höchst angenehme Aufgabe, die moderne Orgel in allen Farben schillern zu lassen. Hoyer sucht sein Heil in plastischer Melodik, ungesuchter vornehmer Harmonik und lebendigen Rhythmen, und verschont den Hörer mit kontrapunktischer Hypertrophie, da ihm genug Besseres eingefallen ist. Das Werk weist in seiner weltmännischen Geschmeidigkeit als Ganzes eigentlich mehr auf den Konzertsaal: wenigstens erscheint der virtuose zweite Satz Alla burla mit seinen Eulenspiegeleien im Kirchenkonzert strengen Stiles etwas gewagt. Von den beiden Ecksätzen ist der bessere der letzte mit dem packenden volksliedartigen Thema und dem obstinaten Glockenbaß auf D und A. Kein Orgelspieler sollte versäumen sein Repertoire mit Hoyers Sonate zu bereichern.

ARNO LANDMANN: *Passacaglia cis-moll für Orgel (Einleitung und 50 Variationen über ein eigenes Thema). Werk 7.* Verlag: N. Simrock, Berlin, 1922.
Der besondere Reiz dieser Passacaglia liegt weniger im rein Musikalischen als im speziell Orgeltechnischen begründet. In letzterem Punkt stellt sie ziemliche Anforderungen an das Können und die Gewandtheit des Spielers: werden diese erfüllt, so wird das umfangreiche Werk seine Wirkung nicht verfehlen, da der Komponist, selbst ein bekannter Orgelspieler von Rang, mit wohlangelegten Steigerungen und gegensätzlicher Stimmung der einzelnen Variationsgruppen die Gefahren der Eintönigkeit der Passacaglia zu umgehen weiß. Die große Linie wird trotz feiner Mosaik- und Filigranarbeit in den Händen des erfahrenen Interpreten nicht verloren gehen. In der Harmonik bietet das Werk nichts Ungewöhnliches:

Es hält sich etwa auf der Linie von Regers erster Orgelsonate.

Ernst Schnorr v. Carolsfeld

ADOLF BUSCH: *Drei Lieder für eine Singstimme, Viola und Klavier, op. 3a.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Diese drei Gesänge weisen nicht nur die äußere Ähnlichkeit der gleichen Tonart (E-dur) auf, sondern sind auch innerlich so eng miteinander verwandt, daß man annehmen möchte, sie seien unmittelbar nacheinander entstanden. Und die als obligates Begleitinstrument der Singstimme zugesellte Bratsche verleiht den drei Liedern noch eine besondere klangliche Übereinstimmung. Die Singstimme ist melodisch geführt und ohrenfällig gehalten und sie erhält in der Bratsche eine überaus glückliche Ergänzungsstimme, die sich teils selbständig bewegt, teils dem Gesang rhythmisch und motivisch in Nachahmungen als Echo dient, teils sich auch der Klavierstimme nähert. Alle drei Lieder verraten Erfindungsgabe, gesunden musikalischen Sinn und das Bestreben, der Dichtung gerecht zu werden. Goethes »Wonne der Wehmut« neu zu komponieren, ist, nachdem das Gedicht in Beethovens unsterblicher Weise seine musikalische Weihe erhalten hat, eigentlich ein Wagnis. Dennoch finde ich gerade dieses Lied besonders gut gelungen. Doch auch »Nun die Schatten dunkeln« (Geibel) und »Aus den Himmelsaugen droben« (Heine) bieten der Sängerin und dem Bratschisten dankbare Aufgaben. Letzterer wird sich allerdings oft Zurückhaltung auferlegen müssen, da sonst die doppelte Bewegungsstimme (Viola und Diskant des Klaviers) den Gesang leicht decken könnte. *F. A. Geißler*

ALEXANDER SCHWARTZ, *op. 22, »Der Traum«, Melodram.* Verlag: Otto Junne, Leipzig.

Ist das Melodrama schon an sich eine höchst problematische Wort- und Tonschöpfung — Ausnahmen, die durch eine überaus wertvolle Musik über die Mängel hinwegtäuschen, wie z. B. »Enoch Arden« von Richard Strauß und das »Hexenlied« von M. v. Schillings, bestätigen die Regel —, so muß ich das vorliegende kurze Melodram, dessen Text Olga Rüst zur Verfasserin hat, eine Geschmacksverirrung nennen. Es ist mir ein Rätsel, wie ein Musiker vom Range eines Alexander Schwartz eine derartige »Dichtung« musikalisch beleuchten konnte. *Martin Frey*

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Den Aufsatz über *Moussorgsky* aus dem Englischen frei übertragen von *Helene Orthmann* begleiten wir durch zwei Porträte des Meisters: eine Aufnahme nach einem Lichtbild und eine Wiedergabe des meisterhaften Gemäldes von Ilja Jefimowitsch Repin, dem 1844 geborenen russischen Maler, der in der Hauptsache das Geschichts- und Genrebild pflegte, durch seine Porträte Tolstois und Moussorgskys aber erwiesen hat, welche geniale Begabung ihm auch für dieses Sondergebiet zur Verfügung stand. Von Moussorgsky unzertrennlich ist die Oper Boris Godunow, die so lange als Kern und Krone im Schaffen des Künstlers Geltung haben wird, bis die aus der Feder von Karl Holl zu erwartende Biographie tiefere Einblicke in das Gesamtwerk Moussorgskys verschaffen wird. Daß *Feodor Schaliapin* nicht nur der unvergleichlichste Darsteller der Titelrolle dieses Bühnenwerkes ist, sondern den Ruhm der Oper in alle Welt getragen hat, ist wohlbekannt. Unser Bild, nach einer Aufnahme aus Amerika gefertigt, wo der Sänger jüngst wieder in dieser Partie hinriß, daneben die sich halb als ernsthafte Zeichnung, halb als Karikatur erweisende Zeichnung von E. de Krouglicof geben eine knappe Vorstellung vom Wesen der Erscheinung Schaliapins als Zar Boris. — *Hermann Kretzschmars* zu seinem 75. Geburtstag nachträglich zu gedenken, ist uns eine angenehme Pflicht. Die außerordentlichen Fähigkeiten des als Dirigenten, Komponisten, Schriftsteller und Forscher bewährten Mannes dürfen wir bei unseren Lesern als bekannt voraussetzen. — Über unsere *Notenbeilage*, das Wiegenlied der Marie aus *Alban Bergs* Oper »Wozzeck«, ist aus Ernst Viebigs Aufsatz das weitere zu entnehmen.

✱ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✱

OPER

BERLIN: Man hatte beschlossen, »Don Giovanni« in neuer Gestalt zu geben. Es wurde ein Kampf des Regisseurs, des Ausstattungskünstlers gegen den Meister Don Giovanni: man glaubt, eine ganze Welt von Schönheit werde da erscheinen, wo sonst nicht gerade viel Unternehmungsgeist festzustellen ist. Diesmal betätigte er sich, nur nach falscher Richtung. Mozart unterlag, weil die musikalischen Mittel nicht ausreichten. So wichtig das Orchester (das hier von dem gastierenden Kapellmeister *Egon Pollak* unbedingt sicher geführt wurde), so entscheidet doch der Sänger. Hier aber sollte das Kunstgewerbe entscheiden. Der Architekt *Poelzig*, nicht ohne Verdienste um eine neue Baukunst, hat sich in den Kopf gesetzt, auch der Musik zu dienen. Mit welchem Erfolg, läßt bereits der fragwürdige Entwurf des Salzburger Festspielhauses ahnen. Seine kunstgewerbliche Leistung im Dienste Mozarts, Don Giovannis ist voll von fesselnden Momenten, seine pflanzenhafte Architektur gewiß außerordentlich erdacht, aber doch das Werk eines theaterfremden Kunstgewerblers, das die Arbeit des Regisseurs Dr. *Hörth* behinderte.

War also schon darum der »Stilwille«, der sich hier äußern sollte, zum Scheitern verurteilt, so konnte auch der Fluß der Musik und des Theaters nicht erreicht werden, wo *Theodor Scheidl*, ein von Natur steifer Darsteller, zwar sein Bestes tat, um juaneske Beweglichkeit zu beweisen, aber am Ende nur ein künstlicher Don Giovanni bleiben konnte; wo als Donna Anna ein Gast, *Frieda Leider*, berufen wurde, die ihre zweifellos hochdramatische Stimme nicht ganz durchgebildet hat; wo *Gertrud Bindernagel* als Elvira so ziemlich das Gegenteil von künstlerischem Stil verkörperte. Da darf der Leporello *Karl Brauns* schon gerühmt werden; vor allem aber *Lola Artôt* als Zerline: sie wurde die natürlichste, geschmackvollste Fürsprecherin Mozarts.

Dies geschah in Abwesenheit des Intendanten. Die Kapellmeisterfrage ist nicht gelöst. Das Ensemble lückenhaft. Dabei richtet man den Blick auf Kroll, das, von *Oskar Kaufmann* umgebaut, einer neuen Blüte entgegengehen soll. Fragt sich nur, unter welcher Regie. Dieses Haus, als Volksbühne am Königsplatz gedacht, hätte das der großen Volksoper werden können, die am 1. Oktober obdachlos wird, ist aber, wie man hört, vom Staat mit Beschlag belegt und als Zweigbühne der Staatsoper geplant. Mit welchem Ziel und unter welcher Leitung, steht vorläufig dahin. Es ist wahr, daß die wirtschaftlichen Verhältnisse viele Pläne durchkreuzen, aber es spielen auch andere Dinge und Menschen mit.

Krise auch im *Deutschen Opernhaus*, dessen bisheriger Direktor *Georg Hartmann* von Amerika nach Deutschland gewaltige Erfolge der von ihm geführten Truppe telegraphieren läßt, ohne die Kenner hier in der Überzeugung zu erschüttern, daß für die künstlerische Gesundung des Deutschen Opernhauses erste Bedingung die völlige Ausschaltung dieses kunstverlassenen Direktors wäre. Man wird die Leistungen dieser Oper in der Krisezeit, etwa eine blasse »Maskenball«-Neustudierung, nicht allzu schwer nehmen; sich aber desto lieber einer anmutigen Künstlerin wie der Russin *Zanaide Jurjewskaja* als Tatjana erinnern; im übrigen aber abwarten, ob die verantwortlichen Herren den Mut finden werden, nochmals so zu beginnen, wie sie aufgehört haben.

Die *Volksoper*, im Theater des Westens angesiedelt, hat in Ermanno Wolf Ferraris »Schmuck der Madonna«, dem schlechten Ableger des Verismo, eine zugkräftige Oper gefunden. Nicht unwichtig in einer Zeit, in der die Politik den Spielplan beeinflußt und mancher Kassenmagneten beraubt.

Adolf Weißmann

BADEN-BADEN: Der Aufschwung, den Baden-Baden auf dem Gebiet der Oper im letzten Jahre genommen, dokumentiert sich am besten an einer hochkünstlerischen »Tannhäuser«-Aufführung, die das Problem der Inszenierung durch den Ausweg über die Stilbühne geradezu glänzend löste. Es gab zwar einige Reaktionäre unter den Pressestimmen, die sich über die *Sievert*schen Bühnenbilder moralisch entrüsteten und darin eine Pietätlosigkeit gegen Wagner erblicken wollten, sie kamen aber nicht auf gegen die Begeisterung, mit der die Mehrheit sich zu dieser stilisierten Lösung bekannte. Diese Tannhäuser-Aufführung bewies, daß unsere Baden-Badener Reliefbühne auch Ausstattungsopern großen Formats nicht aus dem Weg zu gehen braucht. So trägt man sich für die nächste Zeit mit dem Gedanken einer Parsifal-Aufführung.

Daß ein geschlossenes Opernensemble gegenüber einem aus allen Himmelsrichtungen herbeigeholten ungleich höher zu bewerten ist, bewies unlängst eine Carmen-Aufführung unter

Cortolezis und Verdis »Othello« unter *Alfred Lorentz* durch das Badische Landestheater gegenüber einer »Tiefland-, Siegfried-, Walküre-, Figaro- und Barbier«-Aufführung, die unter *Paul Heins* umsichtiger Leitung wohl sämtlich hohes künstlerisches Niveau hielten, jedoch zumeist nur in hervorragenden bedeutenden Einzelleistungen. Nicht genug Rühmenswertes läßt sich von dem Baden-Badener »Städtischen Orchester« sagen, das fast ausschließlich aus erstklassigen Musikern besteht, wodurch ein Zusammenklang und eine Tonschönheit erzielt wird, die selbst so prominenten Dirigenten wie Lohse (Leipzig), Cortolezis, Lorentz u. a. das Musizieren mit diesem Orchester zur Freude machten.
Das Resümee unseres Winteropernspielplans ist das unablässige erfolgreiche Bestreben, über alle pekuniären Hemmungen hinweg Baden-Baden auch auf dem Gebiet der Oper die Bedeutung zu sichern, die es auf dem Gebiet der Konzertpflege schon vor dem Kriege innehatte. *Inge Karsten*

BARMEN-ELBERFELD: Das lange angekündigte und erwartete »Ereignis« der Spielzeit, Pfitzners Palestrina, wurde zu einem Ehrenblatt in der Geschichte unserer Oper. Musikalisch von *Fritz Zweig*, szenisch vom Intendanten *Paul Legband* vorbereitet, erfuhr das zwar völlig undramatische, aber durch seine edle, wenn auch herbe Musik und sein starkes Ethos erhebende Werk eine für eine Provinzbühne hochachtbare Gestaltung. *Fritz Marcks* war ein stilsicherer Palestrina. Eine Tristan-Aufführung erhielt durch die Mitwirkung von *Adolf Löltgen* (Düsseldorf) höhere Bedeutung. Im übrigen pflegen hier seit einigen Jahren die Werke des Bayreuther Meisters auffallend lieblos behandelt zu werden. Kapellmeister *Fritz Mechlenburg* bewährte seine tüchtige Kraft in Neueinstudierungen von Rosenkavalier, Fliegender Holländer und Hänsel und Gretel.
Carl Siegmund Benedict

DORTMUND: Nach einer Neubelebung von Humperdincks entzückendem »Hänsel und Gretel« brachte unsere Oper unter Intendant *Karl Schäffers* eifriger Führung den »Fernen Klang«, Franz Schrekers geniales Erstlingswerk, unter der Leitung von *Wolfram* mit Herrn *Josef Poerner* und Frau *Luise Loeffler-Scheyer* in den Hauptpartien, in stilisierender Inszenierung. Es hinterließ in der Hauptsache tiefe Eindrücke, an denen das außerordentlich tüchtige Orchester den größten Anteil hatte. Zu Wagners 40. Todestag kam »Tristan und Isolde« neu einstudiert heraus, mit *Walther Günther-Braun* und *Lisbeth Korst-Ulbrig* als ausgezeichneten Vertretern der Titelrollen, unter der Führung von *Ferdinand Wagner*. Leider war der zweite Akt szenisch verfehlt. Ferner gab man die »Lustigen Weiber« neu und ironisch in Szene gesetzt, mit guten Leistungen von *Thea Holtfoth*, *Annie Oppelt*, *Ludolph Bodmer* und *Charlotte Gleißberg*, den »Zigeunerbaron«, der *Max Nicolaus* vortrefflich gelungen sein soll, »Carmen«, die jedoch bald wieder vom Spielplan abgesetzt wurde, »Rigoletto« usw. Alles überstrahlte an dichterischem und deutschem Gehalt Goethes »Faust« und Schillers »Wilhelm Tell«, die wahre Stürme der Begeisterung weckten. *Theo Schäfer*

DRESDEN: Generalmusikdirektor Busch, der dem »*Boris Godunow*« von Mussorgsky in Stuttgart den ersten durchschlagenden Erfolg gewann, hat ihn nun auch an der Dresdener Oper zum Triumph geführt. Die Erstaufführung des russischen Werkes war in aller Form ein großer Abend. Man ist sich hier wie auswärts darüber einig, daß mit dieser Tat das Niveau der berühmten Dresdener Strauß-Abende aus Schuchs Zeit wieder erreicht sei. Seit langem ist in der Tat keine Neuheit mehr mit solcher Hingabe, mit solchem Aufgebot von Mitteln herausgebracht worden. Busch selbst mit feurigster, überzeugtester Hingabe bei der Sache, ein russischer Künstler von Rang, der Kapellmeister *Issai Dobrowen*, für stilgemäße, streng dem Geiste des Werkes abgelauschte szenische Aufmachung gewonnen, in Gewändern und Bühnenbildern, an Farbe, Pracht und Charakteristik alles nur Denkbare entfaltet, so ziemlich jede Rolle mit der dafür passenden Individualität besetzt, und an der Spitze stets siegende Stars: das mußte ja durchschlagen. Der seltsam fremdartige Prunk eines russischen Krönungszuges gewann den ersten Beifallssturm; den zweiten der groteske, von *Ermold* getragene Humor einer bewegten moskowitischen Kneipenszene, den dritten das gewaltige Seelengemälde qualzerfressenen Gewissens, das *Burg* als Träger der Titelrolle mit seinem großen Monolog erschütternd entrollte, den vierten eine italienisierend schwungvolle Liebesszene, von *Pattiera* und *Helene Forti* mit Elan hingelegt, den letzten der Schluß mit dem Dank für alle am Werke Beteiligten, unter denen

auch der Chor mit in erster Reihe stand. Über diesen Eindrücken einer fabelhaft glänzenden Aufführung als solcher mag für manchen das Werk selbst fast zurückgetreten sein. Und doch ging auch von ihm eine starke Stimmungskraft aus. Fünfzig Jahre alt ist diese Musik Mussorgskys; aber sie barg einst so starke Zukunftselemente, daß sie heute noch sehr gegenwärtig anmutet. Primitiv vielleicht und sicher zum Teil fremdartig, aber urwüchsig. Sie ist bodenständig klingendes Rußland mit Steppenmelancholie und religiöser Mystik, mit Brutalität und Heroismus, mit Pomp und Intimität, mit einer naiven Neigung zur Lyrik und doch voll geschwellter Theatralik. So trägt sie das Textliche, das freilich noch fremdartiger ist, nicht Handlung, sondern nur flüchtig zusammenhängende Szenenreihe, ein Kulturbild aus dem Rußland von ehemals — und eigentlich auch dem von heute — mit krassen, zwischen Pomp und Elend schwingenden Kontrasten, aber gerade in dieser halb verstandenen Fremdartigkeit auch von eigentümlicher Anziehungskraft. Die neun Bilder zogen mit nur einer größeren Pause ohne Aufenthalt vorüber — auch eine technisch nicht gewöhnliche Leistung. — Die zweite Aufführung dirigierte der Spielleiter *Issai Dobrowen* selbst und, ohne an den Grundlinien etwas zu ändern, unterstrich das nationale Element mit rassiger Eindringlichkeit. Er wurde stürmisch gefeiert.

Eugen Schmitz

FRANKFURT a. M.: Die schon lange latent schwebende Direktionskrise in unserer Oper ist während der Vorbereitung von Pfitzners »*Palestrina*« zum offenen Ausbruch gekommen. *Ernst Lert* ist aus Gründen, die hauptsächlich seine menschlich-direktorialen Eigenschaften betreffen, zur Einstellung seiner Tätigkeit genötigt worden. Um so anerkennenswerter ist die Selbstzucht, mit der das künstlerische und technische Personal die restliche Vorbereitung der anspruchsvollen Erstaufführung zum guten Ende durchführte. Man erlebte eine Darbietung, die zwar, wie unter genannten Umständen zu erwarten war, im szenischen Teil kleine Mängel aufwies, dafür aber durch intensive Durcharbeitung und warm atmende Verlebendigung des musikalischen Teiles (unter *Ludwig Rottenberg*) entschädigte und, als Ganzes genommen, mit den Aufführungen der übrigen großen deutschen Opernbühnen erfolgreich konkurrieren kann. Ja, der in der Ausführung ebenso schwierige wie für den Gesamteindruck des Werkes gefährliche zweite Akt fand sogar auch szenisch eine ausgezeichnete und empfehlenswerte Lösung dadurch, daß man auf das übliche Massenaufgebot verzichtete, Chor und Statisterie auf ein Mindestmaß reduzierte und so die an und für sich schon recht zahlreichen Typen der weltlichen und geistlichen Parteien in ein schärferes Licht rückte. Unter den Rollenträgern stand allen voran *Otto Fanger* als Palestrina; Stimmklang und reich belebtes Spiel gaben der Erscheinung des »Retters der Musik« ein wohltuendes Plus an Kontur und Rückgrat. Demnächst wäre als gleichfalls groß angelegte und durchgeführte Leistung der Borromeo des *Robert vom Scheidt* zu nennen, dem sich in einigem Abstand die Gestalten des Morone (*Adolf Permann*), des Novagevio (*Adolf Jaeger*), der zwei Knaben (*Elisabeth Friedrich* und *Maria Gerhart*) und der übrigen Typen anreihten. Zum Werke selbst ist auf knappem Raum nur wenig zu sagen. Seine Schwächen sind als Breiten und allerhand Banalitäten in Wort und Ton fast handgreiflich. Daneben aber tut sich, auch abgesehen von der großmächtigen Kernzelle der Messekomposition, manch große und tiefe Eingebung auf; und die strenge, ganz einwärts gebogene Gesamthaltung erzwingt sich, gerade in chaotischer, der festen Eigentümlichkeit abholder Zeit, wo nicht Bewunderung, so doch höchste Achtung. Nicht als lebensfähiges Repertoirewerk, aber als persönlich bedingtes, ins Überpersönliche reichendes Dokument wird dieser »Palestrina« in den Mythus deutscher Kunst eingehen.

Karl Holl

GRAZ: Über der Grazer Oper, die — seit sie aus der Eigenregie der Stadtgemeinde in die Hände des großzügigen Dr. *Viktor Wutte* geriet — einen bedeutsamen Aufschwung genommen hat, schwebt leider schon wieder das Damoklesschwert der Schließung. Der bekannte steirische Großindustrielle, der das Theater ohnedies nur aus ideellen Gründen, um es eben vor der Schließung zu retten, unter seine (finanziellen) Fittige genommen hatte, hat den Pachtvertrag mit der Gemeinde wieder gekündigt, weil die laufenden Ausgaben doch größer sind, als er erwartet haben mag. Indessen sind Verhandlungen im Zuge, um Wutte doch weiter zum Ausharren in seiner selbstlosen Tätigkeit zu bewegen. Aus dem Spielplan sei als besonders erwähnenswert genannt: Christelflein von Hans Pfitzner,

ein herziges musikalisches Märchen, an dessen Tonsprache besonders die Innigkeit des Melodienflusses besticht. Die hiesige Erstaufführung unter der szenischen Leitung *Julius Grevenbergs* und *Richard Alpenburgs* hätte mehr Wiederholungen verdient, als sie tatsächlich erlebte. Im Rahmen einer »*Richard-Strauß-Woche*«, die sich teilweise auch im Konzertsaal abspielte, wurden unter des Komponisten überzeugender Leitung *Salome* und *Elektra* gegeben. Die Salome der *Maria Hussa*, der Herodes des *Anton M. Topitz* und die Klytämnestra der *Minna Tube* dürfen Anspruch auf besondere Wertung erheben. In der Elektra glänzte die Darstellerin *Marie Gutheil-Schoder* von der Wiener Staatsoper als Gast. Von Gästen, die jetzt häufiger denn früher nach Graz kommen, seien *Leo Slezak* (Rhadames, Eleazar, Tannhäuser) und *Richard Tauber* (Don José, Rudolf, Pedro) des besonderen Erfolges halber genannt. *Otto Hödel*

HALLE: Es ist fleißig an unserem Stadttheater unter der Intendanz *Dietrich* weitergearbeitet worden, und das Publikum belohnt die Mühe durch fortdauernd fleißigen Besuch, der aber den Etat trotz großem städtischen Zuschuß nur eben zur Not über Wasser halten kann. Eine sehenswerte Aufführung der Schillingsschen »Mona Lisa« unter *Oskar Brauns* Stabführung hielt sich leider nicht sonderlich lange; der Lohengrin strandete einigermaßen an der Tenorfrage, doch waren Ortrud-Telramund mit *Maria Günzel-Dworski* und *Willy Sonnen* musterhaft besetzt. In eine neue, erfreuliche Epoche scheint Kapellmeister *Felix Wolfes* eingetreten zu sein, der Rosenkavalier, Zauberflöte und Siegfried mit frischem Schwung herausbrachte und zu der schon längst an ihm geschätzten Feinheit der Klangabtönung nun auch jene selbstsichere Energie hinzugewonnen hat, die den Opernkapellmeister großen Stils ausmacht. Korngolds »Tote Stadt« steht uns als nächste Novität bevor, dann soll *Hans Stieber* sich mit seinem »Sonnenstürmer« der Kritik seiner Mithallenser stellen. Die Engagementgastspiele zu hoffentlicher Mauserung des Ensembles von letzten Provinzialresten haben eifrig eingesetzt. *Hans Joachim Moser*

HAMBURG: Hier haben sich beide Opernhäuser auch weiterhin nicht zu Entschließungen aufgerafft, denen ein nachhaltiger Erfolg beschieden sein konnte. Wie im Stadttheater letzthin die Bemühungen um Adams »Wenn ich König wär!« ohne stärkere Resonanz blieben, so war auch dem Donizettischen »Don Pasquale« eine auffrischende, den Spielplansorgen feindliche Wirkung nicht beschieden, obwohl *Max Lohfing* als Pasquale die günstigsten Voraussetzungen besitzt und die Bierbaumsche neue (aber noch schwerfällige) Verdeutschung und *Kleefeld* als Redaktor des Musikalischen mitzuhelfen hatten. — In der Volksoper, wo man von weit kargerem Bestande zu existieren hat als drüben bei den »Besitzern«, sind Zöllners »Versunkene Glocke« und Massenets »Werther« über einige Anstandsabende nicht hinausgekommen.Und die unbezwingliche Operettenneigung der Führung am Mitternthor hat sich dann Straußens Frühwerk »Karneval in Rom« ersehen und bestreitet damit etliche Sorgen, die des lieben Publikums und der Zeit wegen sich bei ihr eingeschlichen. Belebende Gastspiele von Belang gab es in beiden Instituten neuerdings nicht. *Wilhelm Zinne*

HANNOVER: Nachdem in letzter Zeit unsere städtische Oper besonders in musikalischer Hinsicht gelungene Neueinstudierungen an »Rienzi« und »Fidelio« gewandt hatte, ist sie jüngst an den manchen Orts zu Ehren gekommenen Julius Bittnerschen Einakter «Höllisch Gold« herangetreten, den sie zusammen mit Franz Johannes Weinrichs Legendenspiel »Der Tänzer unserer lieben Frau« mit der Musik von *Bruno Stürmer* zur abendfüllenden Erstaufführung brachte. »Höllisch Gold« hält sich dichterisch und musikalisch aller Problematik fern. Eine edle Volkstümlichkeit, die es auch mit den musikalischen Stilgesetzen, was Einheitlichkeit betrifft, nicht allzu genau nimmt, ist bei der Prägung des Inhalts ausschlaggebend gewesen, und ein richtiges Gefühl für das Bühnengemäße läßt die dem Stoff immanenten Ausdrucksmöglichkeiten nicht wirkungslos verpuffen. *Richard Lert* als musikalischer Leiter, *Hanns Niedecken-Gebhard* als Spielleiter hatten für eine würdige Herausstellung des Singspiels gesorgt, wofür auch die Darsteller, voran *Marie Schulz-Dornburg*, *Wilhelm Patsche*, *Paul Stieber-Walter* aufkamen. In dem Legendenspiel »Der Tänzer unserer lieben Frau« geriet das Experiment, das Ganze als Pantomime zu behandeln (Mönch: *Max Terpis*) mit nebenherlaufender Rezitation, der Dichtung zum offenbaren Nachteil, dem auch die dem Expressionistischen zugewandte, der Höhenpunkte ermangelnde mehr dekorative Musik nicht aufhelfen konnte. *Albert Hartmann*

KARLSRUHE: Von Ensemble und Chor waren in diesen Wochen etwa dreißig Personen an Grippe erkrankt, mit ihnen auch der Spielplan, der sich nur zur Erstaufführung eines Machwerkes, des »*Goldschmieds von Toledo*« aufrappeln konnte. Ein solches Gemisch ist auf der deutschen Opernbühne glücklicherweise selten. Jacques Offenbach sollte mit nachgelassenen und alleinstehenden Werken einigen Gemütern dieselben Vorspanndienste leisten wie Franz Schubert den »Schöpfern« des »Dreimäderlhauses«. Aber der Aristophanes der Musik entzog sich den Bemühungen seiner Retter und spottet mit seinen lebhaften Rhythmen über die schwerfälligen Worte und die blutrünstige Handlung, die ihnen aufgehängt wurden. Stoff und Fabel stammen aus E. T. A. Hoffmanns Novelle »Das Fräulein von Scudéri«, die schon Otto Ludwig seinerzeit, aber sehr respektvoll und den Charakter des Goldschmieds Cardillac erhöhend, bearbeitet hat. Das läßt sich von der neuen Dramatisierung nicht behaupten, sie hat nur Kinoniveau. An dem Erwerb dieser Geschmacklosigkeit ist die Intendanz *Volkner* unschuldig, sie fand die nicht zu umgehende Verpflichtung als Erbe vor. Die Aufführung war in musikalischer und szenischer Hinsicht geschmackvoll, *Wilhelm Schweppe* und *Hans Bussard* gaben ihr Bestes. Ebenso die Sänger: *Max Büttner* als Goldschmied, *Marie v. Ernst*, *Hete Stechert*, *Paula Weber*, *Wilhelm Nentwig*, *Albert Peters* und *Alfred Glaß*. Die aufgewendete Mühe ist leider verschwendet. — Der Oberspielleiter unserer Oper, *Josef Turnau*, ist von Richard Strauß als Oberregisseur an die Wiener Staatsoper und zwar als Nachfolger Wymetals berufen worden. Turnau hat also die Konsequenzen aus dem Verhalten gewisser Kreise des Verwaltungsrates ihm gegenüber gezogen. Der Befürchtung, daß dieser für das Badische Landestheater sehr bedauerliche Schritt geschehen werde, ist kürzlich schon an dieser Stelle Ausdruck gegeben worden. Wir verlieren durch Einseitigkeit und Kurzsichtigkeit einen der besten deutschen Opernregisseure; die Berufung Turnaus nach Wien beweist das zur Genüge. Leider konnte auch Intendant Volkner den genialen Künstler, den er entdeckt hatte, nicht halten. Er gibt nun schon den zweiten hervorragenden Opernregisseur nach Wien, denn auch Wymetal war von Volkner, der für diese Spezies einen guten Blick hatte, entdeckt worden. Turnaus Scheiden wird nun natürlich schmerzlich beklagt — die Tränen fließen, wie stets in Karlsruhe, zu spät.

Anton Rudolph

KÖLN: Mancherlei Reibungen in der Verwaltung des Kölner Opernhauses, die zur Folge hatten, daß während der Abwesenheit *Otto Klemperers* in Rom nur jüngere Dirigenten das Regiment am Pult führten, hatten eine zeitweise Verödung des Spielplans verschuldet. Etwas gewaltsam, aber doch mit gutem Erfolg wurde unter *Paul Dessau* und *Felix Dahn*, der die Volksmassen auf der Bühne geschickt gedrillt hatte, Wagners Rienzi (*Modest Menzinsky* in der Titelrolle) herausgebracht; mit dem Pomp der Dekorationen so recht die große Oper für den Geschmack des erhöhte Preise zahlenden Sonntagspublikums. Viel angefeindet wurde die Prachtverschwendung, die *Fritz Rémond* an die Josephslegende von Richard Strauß wandte, an sich eine glänzende szenische Leistung, die einer besseren Sache würdig gewesen wäre. Die orientalisch-phantastische Ausstattung war wesentlicher als die tänzerische Leistung und die (freilich schwache) Musik. *Helmut Zehnpfenning* als Joseph und *Adele Schönfeld* als Frau Potiphar sind mit Anerkennung zu nennen. Auch die schwere politische Lage trug dazu bei, das »Unzeitgemäße« dieses typischen Vorkriegswerks zu betonen. Ein künstlerisch weit höher stehendes Werk ist der mit der Josephslegende zusammengespielte Einakter »Der Zwerg« von Alexander v. Zemlinsky (nach Wildes Geburtstag der Infantin), der hier im vorigen Jahre zur Uraufführung kam. Das musikalische Märchen handelt von dem verkrüppelten Zwerg, der nichts von seiner Häßlichkeit weiß und der Infantin als Spielzeug geschenkt wird, bis ihm nach der Aufklärung durch den Spiegel das Herz bricht. Otto Klemperer bringt die vor allem in der Orchesterbehandlung meisterliche Partitur zu schönstem Erklingen, und *Karl Schröder* gibt den verliebten, melancholischen Zwerg mit zart beseelter Empfindung. Kapellmeister Kurt Schröder vom Theater in Münster, der hier auf Anstellung eine Aufführung der Aida leitete, ist an die hiesige Oper verpflichtet worden.

Walther Jacobs

KÖNIGSBERG i. Pr.: Unsere Oper hält sich nach wie vor an das Altbewährte. Als einzigen Tribut an die Neuzeit brachte sie eine Neueinstudierung des »Rosenkavalier«. Sie war ausgezeichnet. Bei solchen Aufgaben zeigt *Wilhelm Franz Reuß*, unser erster Ka-

pellmeister, was er kann. Das Orchester klang berauschend schön. Auch die Solisten waren durchweg am Platze. Künstlerische Höhepunkte brachten ferner die »Messefestspiele«. Aufführungen der »Meistersinger«, des »Lohengrin«, der «Fledermaus« und der »Lustigen Weiber« mit erstklassigen auswärtigen Gästen sind noch in junger und sehr angenehmer Erinnerung. *Grete Merrem-Nikisch* als Evchen ist unvergeßlich. In der »Fledermaus« sang sie die Adele, *Else von Catopol* die Rosalinde und *Bernhard Bötel* den Eisenstein. Das gab im Zusammenklang den echten, leichten Wiener Ton. Auch *Melanie Kurt*, *Otto Helgers*, *Theodor Scheidl* und *vom Scheidt* waren in denselben Tagen unsere Gäste. Als starke Ernüchterung folgte wenige Tage später — fast schämen wir uns, es zu melden — das »Dreimäderlhaus«. Aber die Kasse verlangte es so. Und die Rechnung stimmte. Man reißt sich nach Eintrittskarten. Auch ein Zeichen für das Niveau unseres heutigen Opernpublikums. Der wirkliche Kunstfreund hat nun ein doppeltes Anrecht, auf Entschädigungen zu hoffen. Neueinstudierungen der »Königskinder« und von Mozarts »Figaro« stehen bevor. Auch eine Novität soll geplant sein. So dürfte sich also der nächste Bericht rosiger färben. *Otto Besch*

LEIPZIG: Die Trostlosigkeit des Leipziger Opernspielplans wurde durch die Erstaufführung der musikalischen Tragödie »Judith« von *Max Ettinger* angenehm unterbrochen. Das neue Werk, eine geschickt auf drei Akte (fünf Bilder) gebrachte Zusammenziehung des gewaltigen Hebbelschen Dramas stellt sich als eine ungewöhnliche Talentprobe des hier noch unbekannten Komponisten dar. Stark im Ausdruck, sicher im Anschlagen und Festhalten der jeweiligen Stimmung, gewählt in der instrumentalen Einkleidung, fesselt es im besonderen durch einen eigenen, in Rasseeigentümlichkeiten begründeten Charakter. Alles Gewollt-Komplizierte fehlt der Partitur; einfach wie der Satz ist auch die Musik. Den Komponisten beherrscht ein sicherer Instinkt, der sich nur mehr zum Stil durchringen müßte, um für die Opernbühne von Bedeutung zu werden. Kapellmeister *Alfred Szendrei* und Spielleiter *Max Hofmüller* brachten eine brauchbare Aufführung zustande. Die beiden Hauptrollen waren mit *Emmy Streng* und *Walter Soomer*, einem Holofernes von grandiosen Ausmaßen, auf das glücklichste besetzt.

In Neueinstudierungen kamen Mozarts »Don Giovanni« und Richard Strauß' »Rosenkavalier« heraus. Mozart ist und bleibt das Stiefkind unserer Oper und nur ganz selten einmal hört man eine Aufführung, an der man nicht geradezu zu verzweifeln braucht. Auch diesmal vermochten lediglich einige Gesangsleistungen zu interessieren, die sich über den hier üblichen Durchschnitt erhoben. Besseren Eindruck machte der »Rosenkavalier«, obwohl *Otto Lohse* durch eigenwillige Zeitmaße und die mehr aufs große Ganze gerichtete als bei Einzelheiten liebevoll verweilende Direktion wenigstens den Orchesterpart um einen guten Teil der Wirkung brachte. Neu war *Margarete Bergau* als Octavian, die mit einer von fleißigem Studium zeugenden Leistung aufwartete, völlige Vertrautheit mit dem Straußschen Stile aber noch schuldig blieb. Ein Kabinettstück war der Ochs des Berliners *Leo Schützendorf*, gesanglich wie darstellerisch aus einem Guß und von seltener Kultur getragen. *Bernhard Egg*

MAGDEBURG: Die Magdeburger Oper hielt unter der Direktion *Heinrich Vogeler*, dem städtischen Intendanten, während des Nichterscheinens der »Musik« gut durch. Viele widrige Einflüsse des Kriegs und der nachkriegerischen Zeit wurden so gut paralysiert, als eine Bühne von mittlerem Umfang das vermag. Bei dem regen Besuch des Theaters gehört das Stadttheater zu den Instituten, deren Zuschußhöhe von seiten der Stadt sich gerade noch erschwinglich zeigt — jedenfalls hat es viele Opernhäuser über sich, deren Zuschüsse sich nach und nach zu Ziffern von unheimlicher Höhe ausgewachsen haben. Man spielt jetzt in zwei Häusern, von denen es sich mit der Zeit empfehlen dürfte, das Stadttheater ganz der Oper und dem Musikdrama einzuräumen, und das Wilhelmtheater, die bei weitem kleinere und kärglicher ausgestattete Bühne, die früher der Operette angehörte und von der Stadt als zweite städtische Bühne gepachtet wurde, für das Schauspiel zu bestimmen. So würden klare Verhältnisse geschaffen, die einen günstigen Einfluß auf das Magdeburger Kunstleben ausüben könnten. Als erster Opernkapellmeister wirkt der Österreicher Dr. *Rabl*, ein routinierter Opernleiter; immerhin aber nicht von ausgesprochener Eigenart, mit einer Wirkung seines Taktstockes (alles in allem) mehr nach äußerlicher Glätte als nach der Tiefe hin. Dem Orchester, das immer sein Möglichstes tut und sich durch den

vielfältigen Konzertdienst öfters abgespannt zeigt, wäre in der Bläsergruppe da und dort eine Verjüngung zu wünschen, die sich bei dem offensichtlichen Rückgange der städtischen Orchesterleistungen in ganz Deutschland überhaupt, nur schwer ermöglichen lassen wird. Auch auf den zweiten Kapellmeister, *Siegfried Blumann*, fällt die Leitung größerer Opernwerke. Hier ist die jüngere Kraft, teilweise mit mehr Temperament, dem aber, wie dort, auch der echte, nachschöpferische Zug mehr oder weniger fehlt. Trotzdem: der künstlerische Ernst, mit dem auf diesem Gebiet gearbeitet wird, versöhnt vielfach mit weniger Gelungenem. Die Werke Wagners, die Schrekers, wie die Mozarts, Webers und was an ernsten Werken zwischen ihnen liegt, kommen unter der Leitung dieser Dirigenten in einer Weise zur Geltung, die ihren Wert nicht oder nicht erheblich verletzt. Man wünschte dieser Bühne allerdings, wenn einmal Neuregelungen der Dirigentenposten in Frage kommen, eine Kraft, die vom Dirigentenpulte aus auch im Sinne der Regie die Bühne beherrscht, der der Opernregisseur zu allem nur eine hilfreiche Hand bedeutet. Gerade im Musikdrama wird hier zu viel »getrennt marschiert« — ohne »vereint zu schlagen«. Erster Opernregisseur ist *Theo Raven*, dem die Bühne manche wirkungsvolle Inszenierung verdankt. Ein sehr brauchbares Ensemble entwickelt eine rege Tätigkeit: Frau *Florentine Weber*, eine gute Isolde-Sängerin und -Darstellerin, *Ilonka v. Ferenczy*, eine Sopranistin bester Schule, *Ilse Koegel*, in der sich eine wirkliche Elsa verbirgt, die *Heidenreich-Gronsky* und *Preiser Locke*, jene eine immer sicherer werdende Koloratursängerin, diese eine bewährte Altistin. In Heldentenorpartien tritt *Carl Jahn* auf, in Rollen mehr lyrischen Charakters *August Gesser*, in *Hans Springer* und *Walther Kapell* besitzt die Bühne bewährte darstellerische und gesangliche Kräfte für Baßpartien; ob sich aus *Albrecht v. Ulmann* ein Opernregisseur von Erfolg entwickeln wird, ist noch unentschieden. In dieser Spielzeit wendet sich der Spielplan in lobenswerter Weise dem Herausbringen der Meisterwerke der deutschen komischen Oper zu; der Original-»Barbier von Bagdad« und »Die bezähmte Widerspenstige« stehen auf ihrem Programm. *Max Hasse*

MANNHEIM: Eine Neueinstudierung des »Freischütz« rollte die alten, auch heute noch ungelösten Inszenierungsprobleme dieser Oper an sich und der Wolfsschlucht im besonderen von neuem auf, ohne jedoch eine Lösung zu bringen. *Heinz Gretes*, des talentvollen Theatermalers, großartige Schlucht mit dem »natürlichen« Wasserfall, der den ganzen Akt hindurch fromm plätschernd daherrauscht, sowie mit dem Kothurn, auf dem — leider nur in der Wolfsschluchtszene — der Darsteller des Samiel erscheint, ist ein Schritt voran, aber nicht mehr. Es wird gelegentlich mehr über diese Frage wie über die Mannheimer Inszene zu sagen sein. Die Neueinstudierung auf musikalischem Gebiet besorgte *Erich Kleiber* mit der ihm eigenen Gewissenhaftigkeit. Er war sichtlich bestrebt, auch den Ännchenszenen den düsteren Grundcharakter der Haupthandlung aufzuprägen, worüber sich freilich streiten läßt. Denn die Gegensätze, die ja das Belebende jeden Kunstwerkes an sich, und schon gar eines Bühnenwerkes, bilden, werden so auf ein Minimum reduziert und — musikalisch bleibt nur das Mittel der Tempoverbreiterung dafür möglich, die Kleiber auch sehr reichlich anwendete. Ansonsten aber kann die Neueinstudierung als eine vollkommen geglückte angesprochen werden, die dem Dirigenten, dem Spielleiter *Eugen Gebrath* sowie den Darstellern — unter ihnen ragte *Änne Geiers* Agathe turmhoch hervor — ebensolchen Erfolg (nur in edlerem Sinne) brachte, wie den Ausführenden einer neuen Inszenierung von Offenbachs »Orpheus in der Unterwelt«, die *Paul Breisach* dirigierte. Ich konnte sie leider nicht hören.

Robert Hernried

MÜNCHEN: Die Ungunst der Zeit und Personalverhältnisse, sowie die Hast des ganzwöchigen Opernbetriebs läßt zurzeit unsere Staatsoper zu keinen größeren Taten kommen. Das einzige Erwähnenswerte ist die Neueinstudierung der »Ilsebill« von *Friedrich Klose*. Es gibt wenige musikalische Bühnenwerke, die einem so reinen, idealen Kunstwillen entspringen wie »Ilsebill«, kaum ein anderes, das inhaltlich so aktuell ist — es behandelt die »Geschichte von Schuld und Strafe der Vermessenheit«. Aber seine Symbolik widerspricht dem Hang unseres heutigen Opernpublikums zu grobsinnlichen Realitäten, und gerade deshalb hat Kloses »Ilsebill« eine Mission zu erfüllen, nicht zuletzt eine musikalische: die Reinheit des unspekulativen Musizierens voll Kraft und Wärme tut uns not. (Eine eingehende Analyse und Würdigung des Werkes findet der Leser in »Friedrich Klose« von Heinrich Knappe, München 1921.) — Eines

mehrwöchigen Gastspiels sei noch Erwähnung getan: *Wilhelm Buers*, der Hamburger Baßbariton, begeisterte das hiesige Publikum durch die Schönheit, Kraft und Fülle seines herrlichen Organs.

Hermann Nüßle

NÜRNBERG: Die Uraufführung des »Glokkengießers von Breslau«, einer sog. Volksoper, zu der *Karlpeter Torbeck* nach Wilhelm Müllers bekannter Ballade ein Textbuch mit allerhand überflüssigen Umdichtungen verfaßte, war eine jener Verpflichtungen, die der neue Intendant aus den Verträgen seines Vorgängers zu erfüllen hatte. Der Nürnberger Komponist *Max Böhm* übernahm sich mit dieser Oper eine Aufgabe, der er bezüglich seines Könnens und seiner allgemein volkstondichterischen Begabung nicht ganz gewachsen war. In der Anlage eines breiten, zum Teil auch kühnbeschwingten Melos liegt zweifellos seine stärkste Seite. Er findet darin keine eigenen Wege, verläßt aber auch niemals den tugendsamen Pfad des musikalisch Anständigen, wobei ihm freilich oftmals das Mißgeschick begegnete, im höheren dramatischen Affekt vollkommen in den Tonfall des Bayreuther Dialektes zu verfallen. Auch die deutschen und italienischen Veristen haben auf den Komponisten fühlbaren Eindruck gemacht. In technischer Hinsicht sollte Böhm noch manches lernen, bevor er wieder einmal daran denkt, ein abendfüllendes Werk zu schreiben. Seine Partien singen sich wegen einer allzu ausgiebigen Verwendung der Höhenlage zum Teil recht schlecht. Im Orchester vermißt man gegenüber der alterierten Harmonik die spezifische, individuelle Instrumentalbehandlung, da hier mehr im klassischen Sinne die einzelnen Instrumentalgruppen gegeneinander geführt werden. Kapellmeister *Matth. Pitteroff* verschaffte der Uraufführung mit den Hauptdarstellern *Arn. Langefeld*, *Hans Riedel* und *Helene Gaa* einen guten Lokalerfolg. Eine andere Neuheit bildete »*Der ungetreue Peter*«, ein Einakter, der als musikalisches Lustspiel gedacht ist und etwa im Stile des alten Singspiels von *Johann Pfeiffer* mit einer harmlosen, aber sauber gearbeiteten Unterhaltungsmusik bedacht wurde. Das allzu schwächliche, zum Teil sogar recht abgeschmackte Libretto, um das sich zwei Autoren bemühten, ist kaum dazu angetan, dem ungetreuen Peter ein längeres Leben zu sichern.

Wilhelm Matthes

WEIMAR: Das Musikleben Weimars ist in eine bedauerliche Stagnation eingetreten. Das liegt nicht nur an den trostlosen Zeitverhältnissen; die musikalischen Kreise Weimars tragen selbst ihr gerüttelt Maß Schuld daran. Im Deutschen Nationaltheater ist zwar in dem Breslauer *Julius Prüwer* nach einer dreivierteljährigen Wartezeit der Nachfolger für Leonhardt gefunden; da er aber erst im kommenden Herbst sein Amt antritt, ruht die Hauptarbeitslast auf den Schultern unseres zweiten Kapellmeisters *Ernst Latzko*, der aber (trotz vieler künstlerischer Fähigkeiten) nicht zu der Größe eines fortreißenden Führers geboren und deshalb in diesem Sinne seinem Interimsposten nur in bescheidenem Maße gewachsen ist. Korngolds »Tote Stadt«, die keinen Hoffnungsstern in dem Dunkel des modernen Opernwirrwarrs aufleuchten läßt, verlor bei jeder Wiederholung an Interesse, und sie wäre zu einer Stadt des Todes geworden, wenn nicht die glänzende Darstellerin der Marietta (*Priska Aich*) und die feenhafte Inszene des lebensprühenden *Alois Mora* das Stück über Wasser gehalten hätten. Die längere Abwesenheit Moras und das Fehlen eines erstrangigen Kapellmeisters drückten, wie gesagt, das Niveau der Neueinstudierungen bedeutend herab.

Otto Reuter

WIESBADEN: Unsere Oper hat sich nach längerem Winterschlaf einmal wieder zu einer Tat aufgerafft: Wagners »*Rienzi*« ging in Szene — seit mehr als 30 Jahren hier nicht wieder gegeben! Wie wunderlich berühren die mancherlei Banalitäten und lärmfrohen Meyerbeeriaden und Halévyaden; wie spürt man andererseits die Klaue des Löwen bei dem neuartigen dramatischen Schwung und revolutionären Feuer dieser Musik! Die Ausstattung hätte man sich bei dem Fundus farbenprächtiger und phantasievoller Dekorationen, die unser Theater aus der glänzenden Hülsen-Epoche noch besitzen muß, doch etwas üppiger gewünscht. Zu bewundern blieb, wieviel Farbe, Leben und Bewegung die Regie (*Eduard Mebus*) hervorzauberte. *Franz Mannstädt* hatte für effektvolle musikalische Ausgestaltung gesorgt. Unter den Solisten bot unsre beliebte Altistin *Lilli Haas* das beste: sie brachte die sonst undankbar gescholtene Partie des »Adriano« zu bedeutender Wirkung durch mannhaft-kühnes Auftreten, Kraft und Schönheit des Organs und energievolle Akzentuierung. — Das Staatstheater brachte am 10. März die Uraufführung der

WIEGENLIED DER MARIE

aus der Oper

»WOZZECK«

(Georg Büchner)

von

ALBAN BERG

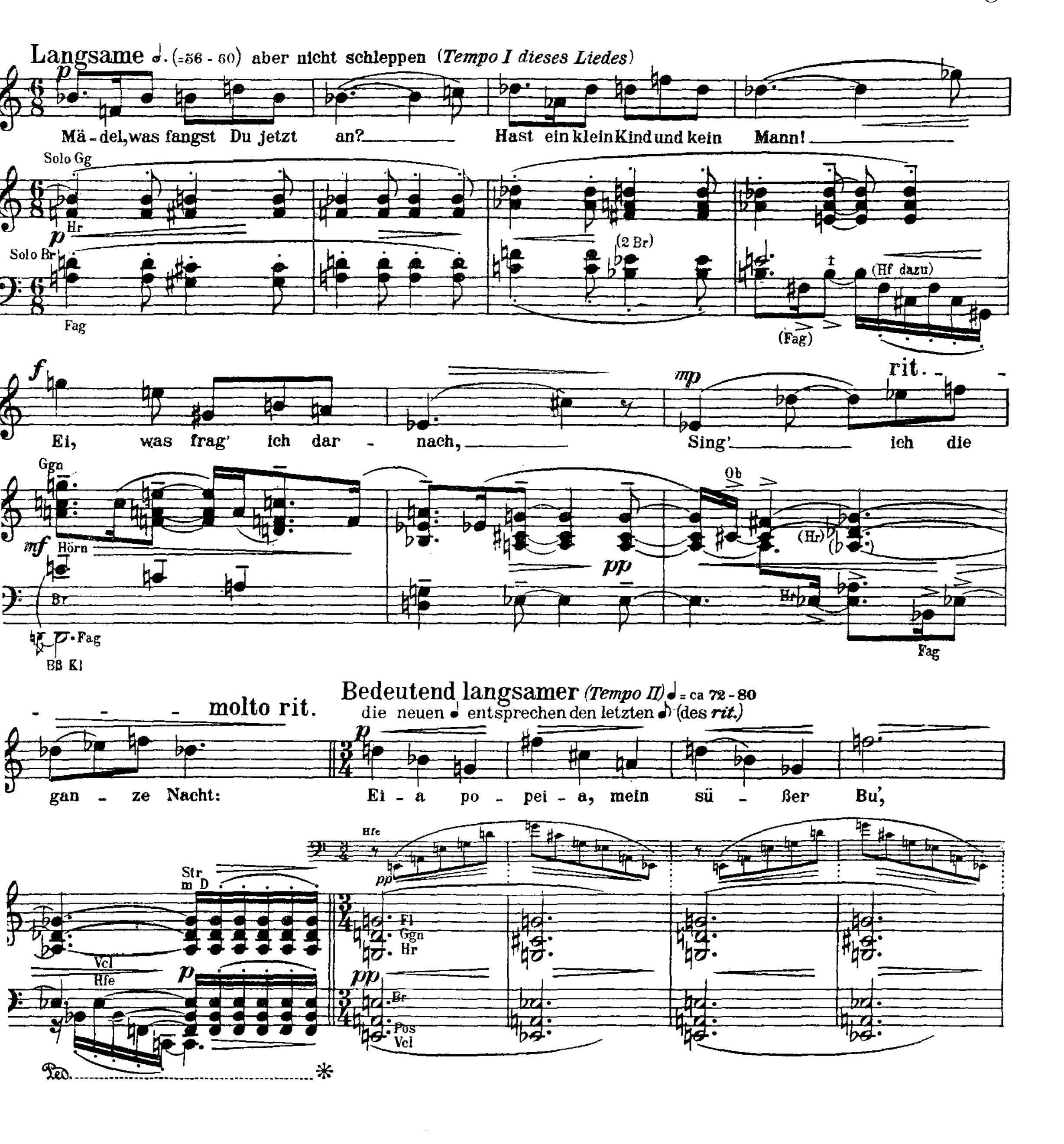
Opus 7
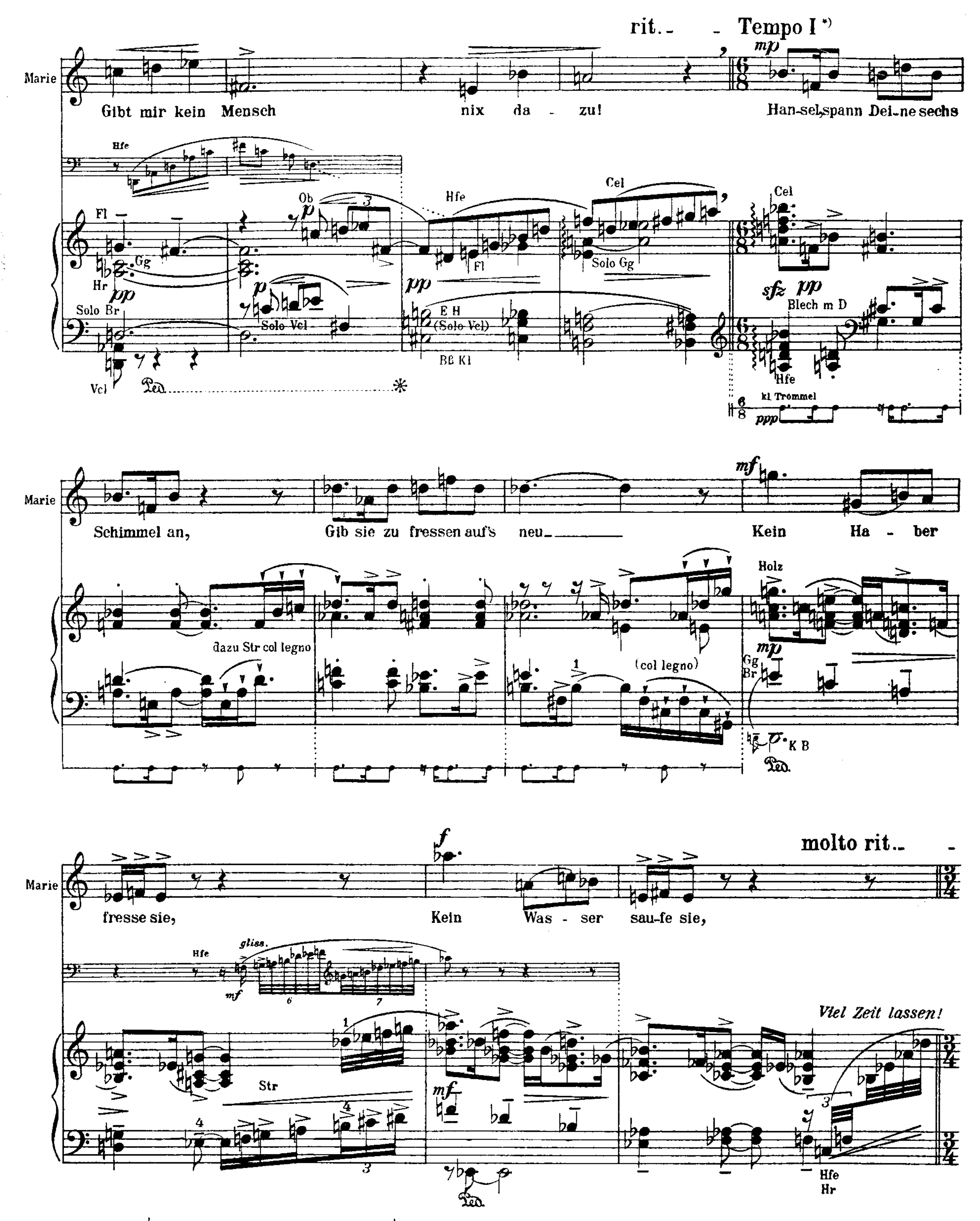
Mit Genehmigung des Komponisten, der sich alle Rechte vorbehält

MUSIKBEILAGE ZU »DIE MUSIK«
XV. Jahrgang, Heft 7, April 1923

Wiegenlied der Marie

Alban Berg





*) Das neue ♩. entspricht dem letzten (ritardierten) ♩ des 3/4 Takts.

rit. - - - - - - - - - - -

Tempo II *(aber etwas bewegter beginnen)*

bemerkt, daß das Kind eingeschlafen ist

Marie

Lau - ter küh - le Wein — muß — es sein! Lau - ter küh - le Wein

Solo Vcl

5 Solo Gg

L

R

Holz

dimin.

- - - Ganz langsam *(quasi tempo I)*

Marie

muß es sein!

1 Hälfte Vcl

alle Vcl

das liegende G hie und da anschlagen

Hr

Kl u Hfe

Br

Fag

Tamtam

(Hr)

R

Pos Hfe

Str

Vcl

R

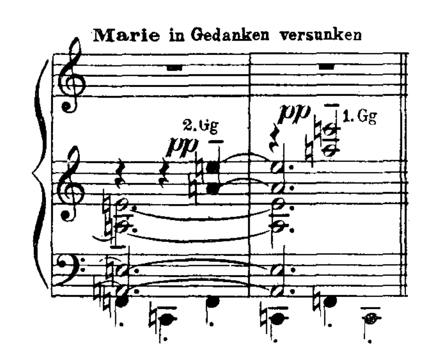
(Vcl)

Br

K Fag

Hfe

K Bs (pizz)



heiteren Oper »*Der Dieb des Glücks*« von *Bernhard Schuster.* Im Original ist dies Werk zutreffend als »ein Schelmenspiel« bezeichnet. Das Libretto, vom Komponisten selbst verfaßt, erscheint in der Tat wie einer lustigen Faschingslaune entsprossen: es macht auf straffe dramatische Führung, Verwicklung der Situationen oder Entwicklung der Charaktere weniger Anspruch. Zwei Personen treten uns innerlich näher: der totgeglaubte und von langen Irrfahrten heimkehrende Junker Hans, der seine Testamentsvollstrecker und Erbverwandten — lauter übermütig karikierte Figuren — nasführt und die blonde Maid Adelheit heimführt, die ihm seit der Kinderzeit treu verblieb und damit allein erbberechtigt ist. Daß der totgeglaubte Junker als »Bild« dem Erbschaftsstreit beiwohnt und zum Schluß als höchst lebendiger Tenorist aus dem Rahmen springt, ist die große Überraschung des Spiels. Die Musik folgt allen Einzelheiten der Vorgänge, allen Spitzfindigkeiten des Dialogs mit dem ganzen Rüstzeug der modernsten harmonischen und disharmonischen Ausdruckskunst: der Orchestersatz ist voll witziger und selbst geistreich erfundener Einzelzüge. Auch für die lyrischen Episoden findet der Komponist angenehme und freudenvollere Töne: der Heimatgruß des Junkers, das Lautenlied vom Heinzelmännchen, der naiv-heitere Kinderreim der beiden Liebenden und verschiedene schmeichlerisch einsetzende Walzerweisen — fallen ins Ohr; sie finden in der Partitur reiche Verwendung. *Artur Rother* hatte die Oper feinschmeckerisch einstudiert. *Ludwig Roffmann* und *Therese Müller-Reichel* waren das Liebespaar. So wurde die Novität vom Publikum äußerst beifällig begrüßt. *Otto Dorn*

KONZERT

BERLIN: Der Schwerpunkt des Konzertlebens hat sich immer mehr verschoben. Eine reinliche Scheidung ist eingetreten zwischen den Konzerten, die lediglich der Wiederholung eines herkömmlichen Spielplanes gewidmet sind, und zwischen den Veranstaltungen besonderer Art. Weltenfern zwischen Publikum und Publikum. Ohnedies macht sich die gesellschaftliche Umschichtung überall im Kunstleben bemerkbar. Aber man muß etwa einen Abend der *Melos*-Vereinigung aufsuchen, um die ganze Plötzlichkeit der Entwicklung unseres Konzertlebens zu ermessen. Woher kommen alle die Menschen, um *Bela Bartóks* Kammermusik in ganzer Ausführlichkeit in sich aufzunehmen? Eine organische Einheit ist es gewiß nicht, die hier zusammenströmt. Das Streben vom Alltäglichen hinweg war nie ausgeprägter als jetzt. Wohin? das weiß niemand. Dazu kommt die Instinktverschiedenheit der Rassen, die gegenwärtig in Berlin wohnen.

Bartók ist gewiß der Mann, alle diese Menschen zu beschäftigen, ja unter Umständen zu quälen. Wer den Genuß im Klang sucht, wird sich enttäuscht fühlen. Alle Pose der Moderne ist hier abgestreift, ein Erzechter, Tiefernster will eine neue Musik, die soweit als nur möglich in Neuland vorstößt, zugleich aber den Boden der Volksmusik immer wieder berührt. Ein Mensch ohne starke Sinnlichkeit, aber von wahrhaftigem Zartgefühl, kein Umstürzler, aber ein Erneuerer der Tradition, der er mit der Sonatenform huldigt; ein Musiker, der das Überflüssige ausschaltet und zu immer gedrängterer Fassung gelangt: das ist Bartók. Mit alledem entfernt er sich von der sinnlichen Richtung der heimatlichen Musik; aber als Sammler von Volksliedern des südlichen Europas (die er wiederum seinem Vorwärtsdrang unterordnet und zu seiner Stimmführung zwingt) scheint er doch wiederum seiner Heimat zu gehören. Seine beiden Streichquartette, von unerhörter Gedrungenheit, zumal das zweite, bleiben einzig in ihrer Art. Von den beiden Sonaten für Geige und Klavier ist die zweite bereits ein Beweis für die Grenzen, die Bartók gesteckt sind. Denn es gibt eine Knappheit, die Armut ist. Man muß schon seine Tänze und ihn selbst am Klavier hören, um ein Stück schöpferischer Kraft zu erleben. Kurz: solche Abende beleuchten die Problematik der europäischen Musik.

Der stockende Betrieb zeigt im übrigen wenig Höhepunkte. Unter den Ausländern werden Schweden und Dänen schon als liebe Gäste willkommen geheißen. *Carl Nielsen*, der in seiner allen modernen Richtungen abholden Art die Summe des dänischen Schaffens zieht, wird von dem Dirigenten *Charles Lautrup* wirkungsvoll vertreten. Seine erste Sinfonie, Bruchstücke aus Bühnenwerken, festgefügt und gefällig, erregen keinen Widerspruch. Der schwedische Dirigent *Niels Grevillius* ist deutscher Musik ein kundiger Ausdeuter in seiner Anspruchslosigkeit jedenfalls sympathischer als *Schneevoigt*, der in einem Zyklus von Konzerten mit dem philharmonischen Orchester seine ganze äußerliche Stabkunst vorweist. Der Gewinn ist karg.

Es taucht der tschechische Geiger *Vasa Prihoda* auf, ein Phänomen in der Reinheit seiner Technik, die doch nie Ausdruck wird; ein Virtuose, der in unserem Klima nicht mehr jene Wirkung übt, wie sie wohl in einer romantischen Zeit zu erreichen war. Die Ursprünglichkeit von Klavierbegabungen wie des vorwiegend lyrischen Ungarn *Ludwig Kentner*, der über die Tasten stürmenden *Lubka Kolessa*, der plastisch gestaltenden *Roszi Frankl* sind zu vermerken. Nirgends hinreißender Gesang, wenn auch die schönen Stimmen nicht fehlen.
Ecksteine des Musiklebens: der Hochschulchor unter *Siegfried Ochs* gibt eine Neuheit: ein Chorwerk, der 69. Psalm, des großen Kontrapunktikers *Heinrich Kaminski*, das mir leider entging. Der Chor der *Singakademie* unter *Georg Schumann*, zum ersten Male in der Philharmonie, bietet in seiner schlichten Art die Missa solemnis. *Adolf Weißmann*

BARMEN-ELBERFELD: Frisches Leben pulsiert diesen Winter allen äußeren Schwierigkeiten zum Trotz in den Konzertsälen unserer Wupperstädte. Der jugendlich wagemutige Leiter der Elberfelder Konzertgesellschaft *Hermann v. Schmeidel* bereicherte unser Musikleben durch zahlreiche wertvolle, hier noch unbekannte Werke. Da war das neue Weihnachtsoratorium von *Hermann Grabner*, das hier seine Uraufführung aus dem Manuskript erlebte. Der begabte und sympathische Reger-Schüler hat zwar in diesem gewagten Versuch, den alten heiligen Legendenstoff in »modernem« Geiste und mit den Ausdrucksmitteln »moderner« Tonkunst neu zu uns sprechen zu lassen, noch keinen überzeugend eigenen Stil gefunden, zeigt aber in Einzelheiten, namentlich in den Chorsätzen lyrischen Inhalts, die kundige Hand eines fein empfindenden Musikers. Eine weitere Tat des schaffensfreudigen Dirigenten war die Erstaufführung von *Pfitzners* romantischer Kantate »Von deutscher Seele«. Des ferneren machte er mit einem dreiteiligen Orchesterwerk unseres einheimischen Komponisten *Hans Herwig* »Von der Einsamkeit« bekannt, brachte zum erstenmal Mahlers problematische sechste Sinfonie, die »tragische«, Schrekers »Vorspiel zu einem Drama« und — etwas ganz besonders Feines — zwei Kammermatineen: »Der unbekannte Mozart«. In Barmen führte *Erich Kleiber* (jetzt in Mannheim) den Kalvarienberg von Mahlers »Dritter« zur himmlischen Höhe. *Alfred Fröhlich* (Düsseldorf) brachte Hector Berlioz mit seiner geistvollen Romeo und Julia-Sinfonie wieder zu Ehren. Die »Gesellschaft der Musikfreunde« veranstaltete einen *Paul Hindemith*-Abend, an dem der Komponist, ohne tiefergehende Wirkung, mehrere Bratschenkompositionen selbst vortrug. Ein von *Siegfried Wagner* geleitetes Orchesterkonzert, Künstlerabende von *Karl Erb*, der wundervollen *Amalie Merz-Tunner* und der Geigerin *Alma Moodie* waren besondere Lichtpunkte der letzten Musikzeit. *Karl Siegmund Benedict*

BREMEN: Die Zahl der reisenden Stars und Virtuosen nimmt merklich ab, seit die Reiseverhältnisse sich in Deutschland so ungünstig gestalten. Auch die über Bremen mit dem Norddeutschen Lloyd nach dem Dollarlande fahrenden Sterne der Oper und des Taktstocks bleiben fast ganz aus. Nur mit Bremen irgendwie persönlich näher verbundene anerkannte und nachwachsende Künstler treten um so nachdrücklicher ihrem Werte nach hervor. So fand *Julius Raatz-Brockmann*, diesmal von seiner bremischen Gattin *Lena Wolde* mit idealer Einfühlung begleitet, mit tiefempfundenen Schubert-Liedern eine sehr warme Aufnahme; und der noch junge Geiger *Georg Kulenkampff-Post*, dessen eleganteTechnik und etwas vornehm-kühle Art durch die Größe des Tones in seinem Instrument wesentlich geadelt wird, erwies sich auf dem Wege zur Meisterschaft. Das letzte auf Bach und Mozart eingestellte Konzert der Neuen Musikgesellschaft (die sich unter *Manfred Gurlitts* Leitung heuer im wesentlichen auf eine immerhin interessante Nachlese aus dem 18. Jahrhundert beschränkt) führte hier die jugendliche, aber hochmusikalische und geistig feinnervige Geigerin *Alma Moodie* ein. Sie spielte mit dem hiesigen ersten Konzertmeister der Philharmonischen Gesellschaft, dem begabten *Karl Berla*, das berühmte Bachsche Konzert für zwei Geigen und als Solistin das D-dur-Konzert von Mozart. Als Meister großen Stiles sowohl technisch als auch in der geistigen Beherrschung des schwierigen Werkes zeigte sich Karl Berla aber erst in dem Tschaikowskyschen Violinkonzert, das er im dritten Goethebund-Konzert unter *Ernst Wendels* Leitung mit voller Entfaltung seines wienerischen Temperaments durchführte. *Gerhard Hellmers*

DORTMUND: Bemerkenswert war in unseren Hauptkonzerten unter *Wilhelm Siebens* umsichtiger und belebender Leitung die

hiesige Erstaufführung von Mahlers seltsamem »Lied von der Erde«, das trotz eingehender Vorbereitung durch den Unterzeichneten nicht eben viel Verständnis fand, besonders wohl deshalb, weil die Solisten ihren Aufgaben noch nicht recht gewachsen waren. Mehr Widerhall fanden Neuheiten von Bartók, Stephan und Strauß, die unser prächtiges Orchester mit Sieben nachschuf, unterstützt von der Pianistin *Erny von Lamadin.* Die klassischen Vervollständigungen bestanden vorzugsweise in Beethovens Erster, Haydns Paukenschlag-Sinfonie und der großen C-dur von Schubert, die treffliche Wiedergabe fanden. Sehr anregend wurden auch Straußens »Aus Italien« und die Bläserserenade op. 7 zu Gehör gebracht.—Von bedeutenderen Solistenkonzerten sind zu nennen: ein Liederabend *Emmi Leisners*, ein Kammermusikabend der ausgezeichneten Münchener Bläser-Vereinigung mit dem Pianisten *Wolfgang Ruoff*, ein Klavierabend des ernst aufstrebenden *Alexander Semmler*, ein Liederabend mit gehaltvoller Auswahl von *Karl Erb*, ein Konzert des tüchtigen Geigers *Ewald Becker* und ein solches der Damen *Hanna Hewelcke* und *Cäcilie Spieß.* Der »Musikverein« brachte Verdis »Requiem« unter Siebens Führung mit guten Solisten eindringlich zum Erklingen; ebenso der »*Lehrergesangverein*« mit gutem Gelingen neuere Chöre.

Theo Schäfer

DRESDEN: In den Opernhauskonzerten brachte *Fritz Busch* die Uraufführung eines neuen Werkes des Dresdener Komponisten *Paul Büttner.* Es betitelt sich »Präludium und Fuge für Orchester«, geht aber mit den klassischen Formbegriffen in höchst freier, doch klug meisterlicher Weise um. Es ist mehr eine Phantasie, die mit dem Aufraffen aus Melancholie und mit heldisch-kriegerischen Klängen offenbar Zeitstimmungen Ausdruck verleiht. Im Orchestersatz prachtvoll klingend, fand es bei trefflicher Wiedergabe sehr viel Beifall. Eine heitere Ouvertüre, die der hier bekannte und geschätzte Schreker-Schüler *Josef Rosenstock* in gleichem Rahmen selbst vorführte, kam über den Eindruck gut gearbeiteter, glatter, talentvoller Kapellmeistermusik allerdings nicht weit hinaus. Das für hier ebenfalls neue, maßlos schwierige Violinkonzert von Jean Sibelius brachte zwar dem Konzertmeister *Adolf Schiering* einen schwer verdienten starken Solistenerfolg, wollte sich aber mit seiner fremdartigen Äußerlichkeit dem Bild, das man von dem Schaffen des feinempfindenden finnischen Meisters hat, nicht vorteilhaft einfügen. Ein Versuch, die Pfitzner-Kantate »Von deutscher Seele« als Ruhrhilfekonzert im majestätischen Kuppelraum der Dresdener Frauenkirche zur Geltung zu bringen, scheiterte leider trotz *Fritz Buschs* Hingabe an den störenden Unbilden der Jahreszeit und der akustisch ungünstigen Aufstellung. Dagegen war der kühne Versuch des Kreuzkantors *Otto Richter*, die h-moll-Messe von Bach in der Kreuzkirche aufzuführen, von schönem Gelingen gekrönt; wenn auch hier die Not der Zeit manche Beschränkungen auferlegte, so kam doch das Werk bei streng historisch stilgemäßer Wiedergabe zu einer seiner Größe durchaus würdigen Geltung. Im intimen Musizieren steht an Bedeutung und Gehalt die Klaviermusik hier nach wie vor voran. Meister wie *Eugen d'Albert* und *Ernst Pauer* sorgen für klassische Repertoires, jüngere Kräfte wie *Paul Aron* und *Johannes Strauß* lassen sich Pflege des Neuen und Neuesten angelegen sein. So hörte man beispielsweise bei Strauß einige kleine Sachen von *Bruno Stürmer*, die das Talent dieses begabten Neutöners wieder im besten Lichte zeigten. Unter den vielen Spielertalenten, die die Säle bevölkerten, ragte der junge Pianist *Rudolf Reuter* durch fabelhafte technische Beanlagung und starke musikalische Intelligenz hervor. Auch Generalmusikdirektor *Fritz Busch* hat sich auf seine pianistische Vergangenheit wieder besonnen und schenkt neuerdings Konzerten seine Mitwirkung am Flügel. So spielte er zum Beispiel mit den Bläsern der Staatskapelle an deren Abend einige entzückende Kostbarkeiten von Schubert und Mozart. Ein dann gehörtes Bläseroktett des Pragers *Alfred Domansky* erwies sich als gefällige, knappe, aber etwas sehr harmlose Unterhaltungsmusik.

Eugen Schmitz

FRANKFURT a. M.: Die großen Chorvereine traten mit dicht aufeinanderfolgenden Aufführungen hervor. Dabei boten der *Rühlsche Gesangverein* unter *Oskar v. Pander* mit Haydns »*Jahreszeiten*«, der *Cäcilienverein* unter *Stefan Temesvary* mit Händels »*Acis und Galathea*« in runden Aufführungen bekanntes und hoch in Ehren gehaltenes Gut. Für das um Anerkennung werbende neue Schaffen aber setzte sich die *Singakademie* ein, die, gleich dem Lehrersängerchor und Motettenchor von *Fritz Gambke* geleitet, sich jenen älteren gemischten Chören bald erfolgreich an die

Seite stellen dürfte. Leider entsprach der Erfolg dieser Erstaufführung der »*Liebesmesse*« von *Hermann Zilcher* weder dem Aufwand an Mitteln noch dem an Mühe. Die im kleineren Rahmen oft glückliche, vorwiegend auf lyrische Bezirke verwiesene Kompositionsgabe des in Frankfurt beheimateten Künstlers zeigte sich der Größe des von Will Vesper in einen quälend breiten Wortstrom geformten Vorwurfes nicht voll gewachsen. Eine Stunde dieser Musik sagt einem alles, was sie in weiteren Stunden noch aussagen könnte. Es fehlt nicht an Feinheiten, wohl aber an jener Einheit und Komplexheit, die nur von der Persönlichkeit ausstrahlt. Was das Werk selbst nicht bewirken konnte, ersetzte indessen bis zu einem gewissen Grade die ausgezeichnete Aufführung. Große instrumentale Eindrücke erntete man nach wie vor im *Museum*, wo *Hermann Scherchen* außer den Antiquitäten der Trauersinfonie von Locatelli und der entzückenden Serenata Notturna von Mozart (für zwei Prinzipalstimmen, Ripienstreicher und Pauken, Köchel 239) Bruckners Neunte zu weniger intensiver, dagegen Straußens »Heldenleben« zu prachtvoll gespannter und durchgearbeiteter Darstellung brachte. Der *Orchesterverein* war mit *Rudolf Peterkas* noch recht unmündiger und verwaschener sinfonischen Dichtung »Triumph des Lebens« wenig glücklich; erfolgreich aber mit den gleichfalls zum ersten Male erklingenden »*Chinesischen Gesängen*« von *Walter Braunfels*. Die wurden allerdings auch von *Lotte Leonard* gesungen. Den Stab aber führte *Max Kaempfert*, der Vielbewährte, namentlich um die volkstümliche Musikpflege Verdiente, den wir jetzt sehr ungern an die Schweiz verlieren. Das »offizielle« Frankfurt tut wenig für solche Leute. Ob es das Verdienst des *Rebner-Quartetts* um die wohlfeile Vermittlung wertvoller Kammermusik zu würdigen weiß? Man hörte da in den Abenden des »*Vereins für Theater- und Musikkultur*« neuerdings ein lustiges, tonmalendes *Quintettchen* des alten *Boccherini* (»Musik des nächtlichen Madrid«), ein ähnlich frisches, irische Volksmusik geschickt herausputzendes Stückchen »*Molly on the shore*« des jungen *Percy Grainger*, das als russisches Werk recht gewichtige *Klavierquartett* in E von *S. J. Tanejew* und das *Streichquartett* von *Frédérick Delius*. Dieser Letztgenannte ist durch Frankfurter Ur- und Erstaufführungen und manche persönliche Beziehung zu unserer Stadt einer der Unseren geworden. Er lebt eben hier und empfing zu seinem sechzigsten Geburtstag allerlei künstlerische Huldigungen, von denen mit Einschluß jener Quartettaufführung demnächst die Rede sein soll.

Karl Holl

GRAZ: Seit der Beseitigung der wucherischen vierzigprozentigen Lustbarkeitssteuer nimmt das hiesige Konzertleben einen erfreulichen Anlauf, sich zu entfalten. Das »Philharmonische Orchester« brachte als bemerkenswerte Taten unter *Richard Alpenburg* die »Taubenhochzeit« (Walter Braunfels' Oper »Die Vögel«) und *Ludwig Thuilles* »Romantische Ouvertüre«, beides Neuheiten für Graz, unter *Klemens Krauß* (Wien) die Achte von *Anton Bruckner* und zur Eröffnung einer »*Reznicek-Woche*« als Neuheit dessen sinfonisch-satirisches Zeitbild »Der Sieger«, ein Werk, das dem anwesenden, zu Graz in mancherlei Beziehungen stehenden Komponisten dank einer über alles Lob erhabenen Wiedergabe, aber auch großer innerer Vorzüge stürmische Huldigungen einbrachte. *Erich W. Korngolds* Ouvertüre »Viel Lärm um nichts« ist ebenfalls als Neuheit zu buchen. Unter *Richard Strauß* (»Strauß-Woche«) wurden »Eulenspiegel« und »Zarathustra« glänzend wieder erweckt. Auch ein Liederabend mit Strauß am Flügel, Liederabende *Leo Slezaks*, *Alfred Piccavers* und *D. Schippers*, ein Klavierabend des genialen *Eugen d'Albert* und die Abende des neugegründeten »*Streichquartetts der Grazer Philharmoniker*« (Pfitzners D-dur-Quartett, Debussys Streichquartett, Beethoven-Abend) sollen erwähnt werden, ohne daß dieser Bericht Anspruch auf Vollständigkeit erhebt; um zu beweisen, daß eine Tafel erlesen war, müssen nicht alle Speisen aufgezählt werden.

Otto Hödel

HALLE: Das Hauptereignis der letzten Zeit war das Abrollen der zu Max Regers 50. Geburtstag anberaumten Veranstaltungen, die sich freilich zu allgemeinem Bedauern nicht auf den Raum einer geschlossenen Woche hatten zusammendrängen lassen, trotzdem aber zum Anziehungspunkt für manchen auswärtigen Musikfreund geworden sind. Als bedeutender Auftakt erwies sich ein schöner Vortrag von *Arnold Schering* über Regers Gesamterscheinung, der ob vieler neuer Gedanken den Druck verlohnen würde. Für kammermusikalische Umrahmung sorgte u. a. *Hans Gaartz* (Klavier). Dann warb ich in einer Matinee für Regers weniger bekannte Lieder op. 66 und 97, die *Klinglers* fanden mit

zwei Streichquartetten und einem Trio aufrichtige Gegenliebe, in einem Kirchenkonzert stellte *G. Ramin* meisterlich Bach und Reger nebeneinander und *Helga Weeke* gab Proben von des Jubilars geistlichen Gesängen. Der Höhepunkt der Feiern war ein Sonntagmorgenkonzert, in dem die genannte, stimmherrliche Altistin mit der Hölderlinschen Hoffnung tiefen Eindruck hinterließ und Dr. *G. Göhler* in feinster Ziselierung die Hiller-Variationen nachzeichnete, während Prof. *A. Rahlwes* mit seiner *Robert-Franz-Singakademie* den 100. Psalm als temperamentvoller Nachgestalter zu voller babylonischer Turmhöhe emporbaute. Erheblich war sonst noch ein philharmonisches Konzert, in dem sich Göhler mit dem Stadttheaterorchester für »Faust und Don Juan« (Wagner, Liszt, Strauß) einsetzte; Furtwängler wird — vorläufig noch vergeblich — mit dem Gewandhausorchester auf Gastspiel erwartet. Im Händel-Verein erfreute unser ernststrebender Konzertmeister *J. Versteeg* u. a. durch das reizende Nonett von Spohr.

Hans Joachim Moser

HAMBURG: *Karl Muck*, der seine Beziehungen zu Hollands vorzüglichster Zentrale Hamburgs halber nicht völlig lösen konnte und mochte, war zu einem Klassikerabend in die »Philharmonie« zurückgekehrt und wird uns in der Vorpfingstwoche durch ein dreitägiges Musikfest für durch ihn unentbehrlich gewordenes, aber ausgefallenes entschädigen. *Eugen Papst* wird mit der Akademie und Bruckners f-Messe dabei mithelfen, wie er auch den abwesenden Muck mit reicher Anerkennung zu vertreten wußte, und zwar im hauptsächlichen mit Straußens Alpensinfonie. In den eigenen Konzerten brachte Papst dieser Tage auch eine Neuheit eines Hamburgers. Robert Müller-Hartmanns Ouvertüre »Leonce und Lena« ist eine Lustspieleinleitung für das Büchnersche Stück, hat aber bei glänzender Faktur, in der Beschwingtheit ihres frischen Geistes und mit der reichen Farbigkeit ihre Probe für konzertante Ziele mit Nachdruck bestanden. Das karge Vermögen eines anderen Hiesigen, *Eduard Moritz*, der ein Scherzo selbst leitete und eine Gesangsfolge zu Tagore-Stoffen (dabei von Mahlers »Lied von der Erde« nicht aus der bescheidenen Verfassung gebracht), trat um so auffälliger in die Beleuchtungsprobe, selbst da, wo das Produkt nicht als Gefälligkeitsakzept in das Programm gelangt zu sein schien. E. W. Korngolds neues Klavierquintett (in E, dreisätzig) ist hier vom *Bandler-Quartett* — mit dem Autor als reichem Koloristen am Flügel — mit der Uraufführung bedacht worden. Zahm und ganz »menschlich« (gegen Vorläufer gleicher Abkunft) ist der erste Satz. Der zweite phantasiert frei über Substanzen aus Korngolds »Liedern des Abschieds« (die vor Jahresfrist erschienen, aber wenig beachtet sind) und gerät ins Experimentelle und Opernhafte. Die Zwiespältigkeit des Ganzen tut das Finale, ein diabolisch verwegenes, Seltsamkeiten und gesucht Frappantes mit technischem Problem mischendes Monstrum, besonders dar. Und doch: große Debatten wird diese ungegorene Mischung kaum noch veranlassen! *Werner Wolff* hat in seinen Konzerten erstmals Mahler aufgeführt: die Vierte, die zu seinen und des Autors Gunsten ihm gelang. *Hermann Abendroth* und *Richard Schulz-Dornburg* waren jeder zweimal hier zu Gast. Zweimal auch der Pole *Adam Szyack*, der mit Mahlers Erster (gekürzt) und mit den Kindertotenliedern sich als Musiker vielseitigster Bildung und Schmiegsamkeit bekräftigte. In den letzteren Stücken bewährte sich eine junge hiesige Altistin, *Margarethe Janda*, als nach Klang, Schulungsausgleich und geistigem Vermögen bemerkenswerte neue Kraft. Der ganze Monat brachte im Schubert-Abend der *Lula Gmeiner* eigentlich den ganz großen und einzigen solistischen Eindruck von Nachhaltigkeit. Nicht zu vergessen der Chorleistungen des von *Julius Spengel* geführten *Cäcilienvereins*, der an zwei Nachbarabenden Schumanns »Paradies« und Haydns »Schöpfung« aufführte. Mit Nachdruck noch die Betonung des Bach-Abends unter *Alfred Sittard* (des schwierigen Orgelprogramms wegen) und eines anderen, in dem (unter Sittard) der Michaelischor, der sich intensivster Bach-Pflege rühmen kann, mit Benevolis 16-stimmigem »Kyrie« (dessen Handschrift in Berlin ruht) eine außerordentliche a-cappella-Leistung wahrnehmen ließ.

Wilhelm Zinne

HANNOVER: Zwei Dirigententypen von außerhalb sind jüngst kurz nacheinander in unserem auch sonst mit achtungswerten Erscheinungen übersäten Konzertbetrieb an die Bildfläche gekommen, beide in vorzugsweiser Beschäftigung mit Brahmsscher Sinfonik. *Ernst Wendel*, bei unserer Konzertgemeinde bereits wohlverdientes Ansehen genießend, schöpfte als Gastdirigent in einem Abonnementskonzert der städtischen Kapelle aus dem idyllischen Inhalt der D-dur-Sinfonie

unter Bewährung seiner natürlichen, grundständigen Interpretationskunst eine reiche Fülle von Schönheit und Stimmung. Ganz neu und überraschend kam uns in einer Veranstaltung der »Deutschen Bühne« *Hermann Abendroth* mit der c-moll-Sinfonie, wo er zum Wecker aller dem grandiosen Kunstwerk eingeborenen klanglichen und musikalischen Wesenseinheiten wurde und ein bedeutendes Individualvermögen im tatenfrohen Drang einer bestrickenden Reproduktion offenbarte. Das *Städt. Orchester* bewies überall einen bewunderungswürdigen Hochstand seiner Leistungen. *Albert Hartmann*

KÖLN: Aus den Gürzenichkonzerten haftet noch eine feurige Aufführung der Neunten von Beethoven unter *Hermann Abendroth* im Gedächtnis. Ein fesselndes neues Werk war die melodramatische Sinfonie »An den Tod« für Sprechstimme und Orchester, die *Gerhard v. Keußler* hier selbst vorführte. Die Dichtung Keußlers, eine gedankenschwere Auseinandersetzung des Menschen mit dem Tode, ist ebenso eigenartig wie die Tonsprache, die vom Überlieferten wegstrebt, aber in der neuartigen Linienführung und harmonischen Weitung, in der Unsinnlichkeit und der metaphysischen Tonsymbolik doch den gereiften, zielbewußten Musiker erkennen läßt. Formal und stilistisch hat Keußler in der melodramatischen Behandlung keinen neuen Weg gezeigt, auch ist das Werk trotz mancher Striche zu lang gesponnen. *Alfons Schützendorf* war dem Werk ein musikalischer, freilich von Pathetik nicht freier Fürsprecher. Sonst dirigierten noch *Ewald Strässer* seine rheinisch freudige 5. Sinfonie, *Josef Rosenstock* sein frisches sinfonisches Klavierkonzert. In den Städtischen Sinfoniekonzerten brachte *Alfredo Casella* einige von Mahler beeinflußte Stücke aus der Ballettmusik »Das Kloster am Wasser« und die von neuerem Klangempfinden getragene »Elegia Eroica« zur Aufführung. *Max Anton*, der Bonner Musikdirektor, zeigte in drei Orchesterstücken ein eigenes Profil. Ein Präludium in freier Passacaglienform, eine kernige und unsentimentale Elegie, sowie ein Scherzo zeigten urwüchsige Empfindung. Eine willkommene Ergänzung bieten die Konzerte des Bonner Orchesters, wo man unter *Michael Taube* den Macbeth von Richard Strauß, die zweite Sinfonie von Bruckner und die hier noch unbekannten »Klänge des Schweigens und des Todes« von *Francesco Malipiero* hörte. *Walter Jacobs*

MANNHEIM: Ein großes Ereignis war die örtliche Erstaufführung von *Gerhard v. Keußlers* melodramatischer Sinfonie »An den Tod« unter des Komponisten eigener Leitung. Freilich, das Publikum der »Akademiekonzerte« stand dem Werke vollkommen verständnislos gegenüber. Und doch ward manchem klar, daß da ein reiner und herrlicher Mensch dichterisch und musikalisch zu uns gesprochen, einer, der sich vielleicht täuscht in den Möglichkeiten der Zusammenwirkung der Musik mit dem gesprochenen Worte, einer, der in asketischem Verzicht auf motivische und architektonische Gliederung unerhört weit geht, aber doch einer, der Eigenes, Ureigenstes zu sagen hat und dies in einem dichterisch und musikalisch gleich hochwertigen Glaubensbekenntnisse tut. Ich habe den Konzertsaal, im Innersten durchgerüttelt, verlassen, mit Hochachtung und Liebe zu dem Menschen, Dichter und Musiker Keußler, den ich bislang nicht kannte. — Im vorhergehenden Konzert des Nationaltheaterorchesters erklang Mahlers 5. Sinfonie, in deren Ausdeutung sich *Erich Kleiber* selbst übertraf, während der Musikverein eine Wiederholung von Pfitzners romantischer Kantate »Von deutscher Seele«, mit *Felix Lederer* (Saarbrücken) als vielumjubelten Gastdirigenten, bot. Besonderes Interesse erweckte die vom Theaterkulturverband in dankenswerter Weise veranstaltete Vorlesung von Hugo v. Hofmannsthals »Großem Salzburger Welttheater« (gesprochen von *Bruno Schönfeld*) mit begleitender Musik von *E. Rosenberg*, die dieser am Flügel selbst darbot. Ich konnte der Aufführung leider nicht beiwohnen. — Unter den konzertierenden Pianisten machte *Edwin Fischer* mit der wie aus Erz gemeißelten Wiedergabe von J. S. Bachs Passacaglia in c-moll tiefsten Eindruck, während das heimische Künstlerpaar *Hans Bruch* und *Lene Weiller-Bruch* sich durch Wiedergabe von Busonis Fantasia Contrapuntistica und Ernst Tochs phantastischer Nachtmusik (in der Bearbeitung für zwei Klaviere Uraufführung) aufs neue als Bahnbrecher für moderne Tonschöpfungen erwiesen. — Eine sehr reizvolle und famos gebaute Klavier-Violin-Sonate E-dur von *Ernst Toch* hörte ich von dem Komponisten und der heimischen Geigerin *Louise Linke-Moekel*. Und daß ab und zu auch ein berühmter Sänger sich lebender Tondichter annimmt, bewies der Liebling der Mannheimer, *Karl Erb*, durch prächtigen Vortrag einiger feinsinniger

Gesänge von Hans Pfitzner. — Manch neue Musik ist uns gebracht worden. So dirigierte *Gustav Brecher* an der Spitze des trefflichen Nationaltheaterorchesters, viel bejubelt, neben Weber, Brahms und Richard Strauß vier Sätze aus der Ballettmusik »Der Feuervogel« von Igor Stravinsky, dessen Oper »Die Nachtigall« noch in dieser Spielzeit am Nationaltheater zur deutschen Uraufführung gelangen soll. Und ein sehr erfolgreicher Violin-Klavierabend von *Francis E. Arányi* und *Wilhelm Grosz* brachte uns Groszens neue Violinsonate op. 9, die von Schrekerschem Geist empfangen ist, sowie Jean Sibelius' interessantes Violinkonzert. Auch Adolf Buschs Klaviersonate c-moll op. 23 soll in einem Konzert des Philharmonischen Vereins, von *Rudolf Serkin* vorgetragen, reichen Beifall gefunden haben. Der Abend selbst brachte auch Violoncellvorträge von *Emanuel Feuermann*, unter ihnen die selten gehörte D-dur-Sonate von J. P. Locatelli.

Robert Hernried

MEININGEN: (Max-Reger-Fest am 24. und 25. Februar.) Der am 19. März wiederkehrende 50. Geburtstag *Max Regers* war der äußere Anlaß, die Pflicht der Dankbarkeit gegen den ehemaligen Meininger Hofkapellmeister und sein Lebenswerk die innere Veranlassung, ein Reger-Fest in Meiningen zu veranstalten. Die Anregung dazu ging von dem derzeitigen Leiter der Landeskapelle (ehemalige Hofkapelle) *Peter Schmitz* aus; für das gesamte Unternehmen zeichnete die Intendanz des Landestheaters und der Landeskapelle, Dr. *Franz Ulbrich*, verantwortlich. Es sei dem Künstler-Herzog Georg II. noch über das Grab hinaus gedankt, daß er Max Reger nach Wilhelm Bergers Tod im Jahre 1911, zu einer Zeit als Reger noch mitten in seiner Sturm- und Drangperiode stand, an die Spitze seiner berühmten Hofkapelle berief. Die Jahre 1911 bis 1914 waren für Reger als Leiter dieses Kunstinstitutes die wichtigsten in seiner Entwicklung. Nicht nur, daß er seine Werke aufs sorgfältigste einstudieren und auf Konzertreisen hinaus in die Welt tragen konnte, sondern er hatte vor allem auch die beste Gelegenheit, die Wirkung seines Schaffens auszuprobieren und seine Erfahrungen für seine weiteren Orchesterkompositionen fruchtbringend zu verwerten. Die vergangenen Reger-Festtage haben gezeigt, daß Meiningen seinen Reger zu ehren weiß und daß es noch über die künstlerischen Mittel verfügt, seine Werke zu eindrucksvoller Wirkung zu bringen. Dank umsichtiger und rühriger Vorarbeit auf künstlerischem und finanziellem Gebiet war für eine sichere Grundlage gesorgt worden, die den glänzenden Verlauf des Festes ermöglichte. Im Rahmen eines Musikfestes können selbstverständlich nicht alle die Werke Aufnahme finden, die Höhepunkte seines Schaffens bedeuten.

Das Festprogramm war so aufgebaut, daß in drei Konzerten, einem *Kirchen-*, *Kammer-* und *Orchesterkonzert* ein Überblick über Regers Lebensarbeit vermittelt werden konnte. Die Gesamtleitung lag in den Händen von Peter Schmitz. — Über die Werke ist schon oft und ausführlich geschrieben worden, so daß sich hier ein näheres Eingehen erübrigt. Es bliebe nur noch über das künstlerische Ergebnis des Reger-Festes etwas zu sagen übrig. — Erst der Tod eines schöpferischen Geistesmenschen und die größere zeitliche Entfernung von dem Menschlich-Sterblichen lassen das Geistig-Unsterbliche deutlicher hervortreten. Je weiter wir uns von dem lebenden Reger entfernen, um so klarer werden wir die geistigen und künstlerischen Wesenseigentümlichkeiten und damit das sicher Bleibende an seinem Werk erkennen.

Man mag sich zu Regers Schaffen stellen, wie man will, soviel wird heute schon ein jeder zugeben müssen — besonders nach dem Eindruck dieser Reger-Ehrung — daß nicht nur die große Zahl und Vielgestaltigkeit seiner Werke, sondern vor allem der hohe künstlerische Ernst, der aus ihnen spricht, das enorme Können, die nie versiegende Erfindungsgabe, nicht zuletzt die meisterliche Satzkunst und prachtvolle dynamische und klangliche Disposition uns höchste Bewunderung abringen. Gerade der Vergleich mit den zahlreichen modernen Komponisten, die wir dank der künstlerischen Regsamkeit Peter Schmitz' hier in den letzten Jahren in wertvollen Aufführungen zu hören Gelegenheit hatten, lassen Max Reger als einen der Größten unter ihnen erscheinen. Ein großer Teil der aufgeführten Werke war den regelmäßigen Besuchern der Konzerte der Landeskapelle nicht neu, doch in dieser zusammenfassenden Form, wie das Musikfest sie bot, mußte der Genius Reger besonders überwältigend wirken. Die Zahl der Freunde und Verehrer beginnt zu wachsen, das bewies der gute Besuch, besonders auch von auswärts. — Das Kirchenkonzert zeigte uns Reger als den Meister der Orgel, als der er unstreitig seinen Platz neben J. S. Bach einnimmt. Die gewaltige Orgelphantasie nebst

Doppelfuge über den Namen »B. A. C. H.« und die für mich unvergleichlich schöne Choralphantasie über »Wie schön leucht' uns der Morgenstern«, die die monumentalen Eckpfeiler bildeten, zeigten, daß hier Regers tiefschürfender Geist uns eine Welt an Tiefe und Größe geschenkt hat. *Günther Ramin*, der jugendliche Leipziger Thomasorganist war es, der durch Einsetzen höchster physischer und psychischer Kraft, außerordentlicher Manual- und Pedaltechnik, erstaunlicher Registrierkunst die von Schwierigkeiten strotzenden Werke — noch dazu auf einer unmodernen Orgel — zu blühendem Leben erweckte. Dazwischen stand das »Requiem« für Alt, Chor und Orchester op. 144 b und »An die Hoffnung« für Alt und Orchester. *Hedwig Fichtmüller*-München lieh diesen beiden Schöpfungen ihre prächtige Altstimme. In dem »Requiem«, das Reger dem Andenken der im großen Krieg gefallenen deutschen Helden widmete und das schließlich sein eigenes Sterbelied wurde, vereinigen sich Solostimme, Chor und Orchester zu Gebilden von ergreifender Wirkung. Regers tief religiöse Empfindung, der Strom seiner warmblütigen Melodie, die Kunst seiner Stimmführung, seine feine Harmonik kommen hier in ihrer ganzen Größe zur Auswirkung. Die erstaunlich intonationssichere und im Ausdruck sorgfältig abgetönte Wiedergabe vom zartesten Pianissimo bis zum wuchtigsten Fortissimo durch den »Singverein« war über alles Lob erhaben.

Das Kammermusikkonzert zeigte, daß es Reger auf diesem Gebiet besonders verstanden hat, den Herzen der Zuhörer näher zu kommen. Eine erlesene Künstlerschaft bestritt das gutgewählte Programm. Das Streichquartett der Landeskapelle, bestehend aus den Herren *Schaller*, *Möller*, *Schumacher* und *Kux*, errang mit der Wiedergabe des Streichquartetts fis-moll op. 121 und des a-moll-Klavierquartetts op. 133 durch die Erfüllung der denkbar höchsten Ansprüche in bezug auf klare Durcharbeitung, technische Vollendung und Tonschönheit einen großen Erfolg. Den Klavierpart hatte *Fritz Malata* (Frankfurt a. M.) übernommen, der auch in den Klavierstücken, Episoden, für große und kleine Leute op. 118 die Fülle des Geistvollen, Schönen und Tiefen klar herauszuarbeiten verstand. Der Konzertmeister der Landeskapelle *Willy Schaller* entzückte die Hörer durch den Vortrag einer Suite op. 133 Nr. 3 für Viola allein und zeigte damit, daß er auch auf diesem Instrument ein Meister ist.

Am glanzvollsten von allen Veranstaltungen verlief das Orchesterkonzert. Es brachte die Böcklin-Suite op. 128, »Hymnus der Liebe« für Alt und Orchester op. 136 und Variationen und Fuge über ein Thema von J. A. Hiller. In dem vollbesetzten Theater herrschte wahre Feststimmung, die freilich nicht bloß von den Regerschen Werken, sondern vor allem auch von den Ausführenden ausging. Peter Schmitz bestand als Festdirigent mit Ehren an dem Platz, an dem Reger einst selbst der berufene Ausdeuter seiner Werke war. Man fühlte deutlich, hier steht ein denkender, empfindender Musiker, dem es ernst ist, wirklich künstlerische Arbeit zu leisten, und der trotz seiner Jugend in hohem Maße das geistige und handwerkliche Rüstzeug besitzt, einem Max Reger gerecht zu werden. Geradezu überwältigend baute Schmitz mit dem bedeutend verstärkten Orchester die mächtige Schlußfuge auf und gab so dem Fest einen Ausklang, dessen hinreißender Eindruck sich in brausendem Beifall Bahn brach und wohl noch lange in den Herzen der Zuhörer nachwirken wird.

A. König

MÜNCHEN: Es geschehen noch Zeichen und Wunder: man hat einen Versuch gewagt, die »Neue Musik« planmäßig hier bekanntzumachen. Ein Zyklus von drei Abenden führte in durchwegs vorbildlicher Weise — das *Amar-Quartett* (die Herren *Licco Amar*, *Walter Caspar*, *Paul Hindemith*, *Maurits Frank*) erwarb sich das Hauptverdienst — Werke von *Paul Hindemith*, *Felix Petyrek*, *Igor Stravinsky*, *Arnold Schönberg* und *Anton v. Webern* vor. Und siehe da: diesem energischen Vorstoß gegenüber wurde das Publikum zahm und klatschte unterschiedslos Beifall. Über Stravinskys groteske Suite für Klarinette, Violine und Klavier »*Die Geschichte des Soldaten*« werden sich ja wohl die Musikgelehrten einig sein, daß man sie ganz einfach als Bierulk aufzufassen hat, in der sich Raffiniertheit und Primitivität verbinden. Hindemiths außerordentliche Könnerschaft steht über allem Zweifel, aber ich persönlich bringe für sein *Streichquartett op. 16*, aus dem einen der kalte Hauch der Objektivität anweht, nicht mehr wie ebenso objektives Interesse auf. Ich empfinde wohl nicht deutsch genug, wenn ich mich von Petyreks *Sextett für Klarinette, Streichquartett und Klavier* weit mehr innerlich berührt fühle. Hier klaffen zwei Welten der Auffassung: dort ein *Wille* und gänzlicher Verzicht auf die Unterstützung durch irgend-

welche äußere Reize, hier gefühlsbetonte, frei der momentanen Eingebung folgende *Phantasie*, die mit Klangbildern vollblühenden Farbenreichtums arbeitet. Mag man auch Petyrek des Mangels an Tiefe zeihen — entscheidend bleibt letzten Endes doch die *empfundene* Erkenntnis jedes einzelnen Hörers, die der objektiven Beurteilung entgegengesetzt sein kann — ich für meinen Teil pflege nach Wärmeeinheiten zu messen ... Da ich nicht allen drei Abenden beiwohnen konnte, muß ich mich mit einer bloßen Registrierung begnügen: von *Schönberg* gelangten zur Aufführung die *Streichquartette in d und fis*, von seinem Schüler *Anton v. Webern 5 Stücke für Streichquartett*, von *Hindemith* der Liederzyklus »Die junge Magd« — 6 Gedichte von Georg Trakl op. 23b für eine Altstimme (Frau *Hüni-Mihacsek*), Flöte, Klarinette und Streichquartett — und desselben *Kammermusik Nr. 1*, op. 24, für Flöte, Klarinette, Fagott, Trompete, Schlagzeug, Klavier, Harmonium und Streichquintett und schließlich das Klaviertrio von Petyrek. Eine Enttäuschung war das Ausbleiben des Havemann-Quartetts, von dem uns zwei Streichquartette von Alois Hábà im Vierteltonsystem, eines davon als Uraufführung, versprochen war, doch soll dieses Versäumnis, wie man hört, in absehbarer Zeit von einer einheimischen Vereinigung nachgeholt werden. — Neue Musik hörten wir auch von dem Geiger *Francis E. Arányi*, an dem alles schönste Kultur ist. Mit *Wilhelm Grosz* am Flügel brachte er des letzteren Sonate op. 6, ein kosmopolitisches und kompromißlerisches, aber doch von ungewöhnlicher Gestaltungskraft zeugendes Werk zur eindrucksvollen Wiedergabe. — Von Sängern seien rühmend der Hamburgerin *Eva Bruhn* gedacht und des Wiener Baritons *Willi Ubl*, der uns, seines stimmlichen Unvermögens ungeachtet, mit einer äußerst packenden Interpretation der in gutem Sinne volkstümlichen Landsknechtslieder von *Rudo Ritter* als Uraufführung kam. — Die Abonnementskonzerte des Konzertvereins unter *Siegmund v. Hausegger* bescherten uns an Novitäten die Orchesterserenade G-dur von *Karl Prohaska* und als ganz besonderen Gewinn die Männerchöre mit Orchester »Schlachtgesang« und »Totenmarsch« von Hausegger: innere Größe und Tragik kommt hier zu erschütterndem Ausdruck. — Es ist mir eine angenehme Pflicht, von der Anfang des Monats März erfolgten Aufhebung des Boykotts der Presse über die Mitglieder des Bundes konzertierender Künstler zu berichten. In einer Aussprache von Vertretern beider Parteien wurden die beinahe ein Vierteljahr dauernden Gegensätze loyal beseitigt. *Hermann Nüßle*

NÜRNBERG: Der »*Neue Chorverein*« unter *Anton Hardörfers* Leitung setzte sich abermals für das Schaffen des Nürnbergers *Ludwig Weber* ein, der seine Zugehörigkeit zum »Neutönertum« in letzter Zeit zu uniformell zur Schau trägt. Sein neuester, etwas kurioser Einfall bestand in einer Bearbeitung alter deutscher Volkslieder in scheinbar ultramodernem Gewande. Weber nennt dies »Kompositionen«. Man irrt jedoch, wenn man dahinter etwas Produktives oder Eigenes vermutet. Es ist lediglich der Versuch, mit einer Mischung von kirchentonlichen Akkordfolgen und zwangvoll alterierten Harmonien uralte Weisen mit einem verwischt klingenden Chor von Unterstimmen etwas »neumodischer« zu gestalten. Bei dergleichen Experimenten, die im Grunde genommen nicht mehr als eine spielerische Laune darstellen, vermißt man die zwingende, künstlerische Notwendigkeit, da ja jene Volkslieder mit ihren vielfachen modulatorischen Ausweichungen nach der Dominante direkt als Typ eines aus der strengen harmonischen Kadenzialepoche herausgewachsenen Melos angesehen werden müssen und deshalb einer rein linearen oder gar atonalen Stimmführung, wie sie hier zum Teil angestrebt wurde, geradezu hohnsprechen. So wirkte z. B. die kanonische Einführung des Kinderliedes »Kuckuck« in der Quarte und die konsequente Harmonisierung des »Niederländischen Dankgebetes« mit leitereigenen Dreiklängen unter Ausschaltung der Leittöne wie eine dilettantische Parodie. Eine rein literarische Idee verquickte Weber noch mit diesen »Bearbeitungen«, in dem er z. B. das Lied »Zu Straßburg auf der Schanz« für eine Männerstimme mit Hornsolo aussetzte, dem gemischten Chor »Wachet auf, ruft uns die Stimme« als Allegorie eine Solotrompete beifügte, oder das Lied »Sterben ist eine harte Pein« für Altsolo, Paukesolo und Oboesolo mit gemischtem Chor ausschrieb. Man brauchte über dergleichen Launen nicht viel Worte zu verlieren, wenn es nicht in unserer Zeit, wo man sich mit hysterischem Krampf an alles Experimentelle zu klammern sucht, immer noch genügend Leute gäbe, die man bisher durchaus ernst nahm und die für solche Manieriertheiten ein großes Wort gelassen in die Wage werfen. Der junge Kapellmeister

Ferdinand Wagner aus Dortmund ist inzwischen als Erster für das Stadttheater und einen Teil der großen Sinfoniekonzerte verpflichtet worden. Mit Bruckner, Strauß, Reger und Wagners »Meistersinger« brachte er Aufführungen heraus, nach denen man vom rein künstlerischen Gesichtspunkt seiner Wahl bedingungslos zustimmen konnte. Im *Philharmonischen Orchesterverein* führte *August Scharrer* Bruckners »Neunte« auf, wobei man auch durch *Maria Philippi* die Bekanntschaft mit zwei klanglich sehr reizvollen Orchesterliedern des Schweizers *Othmar Schoeck* machte. In einem anderen dieser Konzerte bildete *Otto Beschs* fein instrumentierte, phantastisch schwungvolle Ouvertüre »E. T. A. Hoffmann« eine interessante Neuheit. *Otto Döbereiner* widmete sich mit seinem trefflichen *Nürnberger Madrigalchor* und *Kammerorchester* dem Schaffen *Ph. H. Erlebachs.* Von Nürnberger Künstlern hinterließ *Maria Kahl-Decker* mit einem Klavierabend wieder starke Eindrücke einer künstlerischen Persönlichkeit.

Wilhelm Matthes

WEIMAR: Der neuverpflichtete Generalmusikdirektor *Julius Prüwer* enttäuschte im 3. Sinfoniekonzert der Weimarischen Staatskapelle mit der »Eroica«, nachdem er im ersten mit Tschaikowsky uns begeistert hatte. *Leonhardts* Ausdeutung von Bruckners Sechster blieb dem Geiste Meister Antons kaum etwas schuldig. Der junge Kapellmeister *Paul Schmitz* verläßt nun leider das Deutsche Nationaltheater (wie mancher andere), um in Dollarien Glück und Heil zu versuchen. Seine lebendige und mitreißende Stabführung zeigte er noch zu guterletzt in der prächtigen Aufführung von Goetz »Marie« und Mendelssohns »Erste Walpurgisnacht« mit dem Volkschor, dem Orchester und den Solisten des Deutschen Nationaltheaters. *Maria Schultz-Birch* ist stets eine beredte Vorkämpferin für die moderne Musik gewesen in ihren Hausmusiken wie im Konzertsaal. Neben den Worpswede-Stimmungen von Paul Scheinpflug interessierte sie in einem Lehrerkonzert der Staatlichen Musikschule mit zwei harmonisch aparten, abseits der ausgetretenen Heeresstraße gehenden, von *Leo Bechler* ideal geblasenen Stücken für Altoboe und Klavier op. 9 des Wormser Komponisten *Hans Kummer*, dessen sinfonische Dichtung »Leukothea« in Worms viel Beifall fand. Das 5. Lehrerkonzert der Musikschule war den bedeutendsten Komponisten der Musikschule *Richard Wetz* und *Friedrich Martin* gewidmet. *Martins* Lieder für tiefe Stimme gehören zu den besten Erzeugnissen der Jetztzeit: sie suchen und finden in Form und Inhalt die rechte Verbindung mit dem zuckenden Pulsschlag des modernen Lebens und weisen vor- und aufwärts. *Erika von Binzers* Klavierabend, ebenso wie der erlebnisreiche Bachabend von *Robert Reitz* und *Bruno Hinze-Reinhold* im Rahmen der Musikschulkonzerte gehören auf das Pluskonto unseres erlebnisarmen Konzertwinters, der auch durch *Florizel v. Reuters* Geigenabende keine besondere Note aufgedrückt bekam.

Otto Reuter

✶ ZEITGESCHICHTE ✶

NEUE OPERN

AUGSBURG: Eine neue Oper von *Hans Grimm* »Germelshausen«, Text nach der Novelle Gerstäckers von *Ludwig Göhring*, kam am Stadttheater zur Uraufführung.

BASEL: Hier findet die Uraufführung der Oper »Andromeda« von *Pierre Maurice* statt.

HEIDELBERG: Eine dreiaktige komische Oper »*Zwei Eisen im Feuer*«, Text von *F. Adler* in Prag, Musik von *Albert Ziegler*, Lehrer am Konservatorium in Basel, gelangt am hiesigen Stadttheater zur Uraufführung.

WINTERTHUR: Im Stadttheater wurde am 9. Januar 1923 das Melodrama »Die arme Mutter und der Tod«, ein Wintermärchenspiel in zwei Bildern nach Andersen von *Hans Reinhart* (Winterthur) mit begleitender Musik von *Felix Petyrek* (Berlin) uraufgeführt.

Einen Opernentwurf von *Tschaikowski* hat man bei einem dem russischen Komponisten nahestehenden Freund entdeckt. Die nach den Skizzen von *Wilhelm Kleefeld* bearbeitete Oper mit dem Titel »Peter« soll demnächst der Öffentlichkeit übergeben werden.

OPERNSPIELPLAN

AMSTERDAM: Unter dem Protektorat der Wagner-Gesellschaft fand eine Aufführung des »Tristan« unter Carl Muck statt. Mitwirkende waren Helene Wildbrunn, Marie Olzewska, Otto Wolf, Albert vom Scheidt und Karl Braun.

BERLIN: Die große *Volks*oper plant für die nächste Spielzeit die Aufführung sämtlicher Werke von *Rimski-Korssakoff*, mit Ausnahme des »Goldenen Hahns«. *Borodin* wird mit seinem »Fürsten Igor« zu Worte kommen. *Janačeks* »*Katja Kabanova*« wird im Sommer erstaufgeführt werden. Neben den Werken ausländischer Komponisten plant *Direktor Lange* auch die Aufführung deutscher Opern! So z. B. *Händels* »Julius Cäsar«.

GRAZ: Tagores Schauspiel »Der König der dunklen Kammer« wurde mit einer neuen Begleitmusik von *Otto Siegl* aufgeführt.

TURIN: Hier wurde erstmalig Strauß' »Rosenkavalier« aufgeführt.

KONZERTE

AMSTERDAM: In den Abonnementskonzerten des *Concertgebouw* dirigierte *Carl Muck* Berlioz' »Harold in Italien«.

BRÜSSEL: *Arnold Schönbergs* »Pierrot lunaire« wurde in der »Societas pro arte« unter *Collaert* aufgeführt.

CHIKAGO: Direktor *Frederick Stock* hat für das Sinfonieorchester *Schrekers* »Ekkehard« und »Vorspiel zu einem Drama«, *Schönbergs* »Verklärte Nacht«, *Mahlers* VIII. Sinfonie und das »Lied von der Erde« zur Erstaufführung angenommen.

GRAZ: Hier fand eine »Reznicek-Woche« statt, in der »Der Sieger«, die »Traumspielsuite«, cis-moll- und d-moll-Quartett, sowie Lieder aufgeführt wurden. Gleichzeitig ging im Stadttheater als Erstaufführung »Ritter Blaubart« in Szene.

KÖLN: *Michael Taube* führte erstmalig *G. F. Malipieros* »Klänge des Schweigens und des Todes« auf. — *Alfredo Casella* brachte mit dem Gürzenich-Orchester seine »Elegia eroica« und drei Stücke eines Balletts zu Gehör.

LEIPZIG: Ein neues Werk von *Erwin Lendvai*, das Bläserquintett op. 23 für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott wird von dem Bläserensemble des Gewandhausorchesters auf seiner diesjährigen Tournee durch Deutschland und Italien gespielt werden.

LIEGNITZ: Eine dramatische Kantate *Wilhelm Rudnicks* »Otto der Schütz« wurde unter Leitung seines Sohnes *Otto Rudnick* durch den Volkschor erstmalig aufgeführt.

LONDON: Im Kristallpalast wird im Frühjahr 1923 ein Händel-Fest stattfinden.

NEUYORK: Unter Leitung von *Artur Bodanzky* wird im Herbst 1923 Hans Pfitzners Kantate »Von deutscher Seele« durch die *Society of the friends of music* in Amerika uraufgeführt werden.

TAGESCHRONIK

Auf Seite 215 der »Musik« (XV/3) findet sich eine Kritik über eine bei Breitkopf & Härtel erschienene Sonate für Klavier und Horn op. 5 von *Helmut Gropp*. Herr *Albert Moeschinger* (Leipzig) hat nun einen groben Schwindel des Herrn Gropp aufgedeckt, indem er nachgewiesen hat, daß diese Sonate aus den verschiedensten Werken Max Regers »zusammengestellt« worden ist. (Siehe: Zeitschrift für Musik, 2. Oktoberheft 1922, S. 451). *Wir widerrufen hiermit* selbstverständlich *die bei uns erschienene Kritik*, da es ja nicht möglich ist, jedes Rezensionsexemplar vor der Versendung auf Reminiszenzen und Plagiate zu

durchsuchen. Im übrigen verweisen wir auf die oben erwähnten Ausführungen Moeschingers. Erstaunlich aber ist, daß das »Werk« am Leipziger Konservatorium passieren und sogar zur Drucklegung empfohlen werden konnte. Und Max Reger war einst der erste Kompositionslehrer dieses Institutes!

Dr. Hans Schnoor arbeitet zur Zeit an der ersten umfassenden deutschen *Dvořák-Biographie* und bittet Besitzer von irgendwelchen Dokumenten des Lebens und Schaffens des böhmischen Meisters um freundliche Mitteilung derselben an seine Adresse: *Klotzsche* bei *Dresden*, Querallee 23.

Die Aufnahme der *Meisterschüler für musikalische Komposition* in die von den Vorstehern Professoren Dr. Georg Schumann, Dr. Hans Pfitzner und Dr. Ferruccio Busoni geleiteten Meisterschulen für das Sommerhalbjahr 1923 finden durch die Vorsteher Anfang April statt. — Die Aufnahmeprüfungen der *Studierenden für die akademische Hochschule für Musik in Charlottenburg* für das Sommerhalbjahr 1923 finden in der Zeit vom 5. bis 14. April d. J. statt. Näheres durch das Bureau der Hochschule für Musik, Charlottenburg, Fasanenstraße 1.

In Neuyork hat sich auf Anregung und unter dem Vorsitz des Geigers und Dirigenten *Theodor Spiering* (der bereits unmittelbar nach dem Kriege eine Hilfsaktion für die notleidende deutsche Bevölkerung leitete) ein Ausschuß gebildet, der in Tageszeitungen und musikalischen Fachzeitschriften einen Aufruf »An die Musiker Amerikas« richtet zu einer großen nationalen Spende für bedürftige deutsche und österreichische Musiker. Der Aufruf schließt mit den Worten: »Wir, die Diener des Schönen und Ewigen, wissen, daß die Kunst Mittelpunkt und Herz des Lebens ist, daß es für sie weder geographische noch nationale Grenzen gibt. Es ist nicht unsere Pflicht, zu helfen —, sondern unser schönes Vorrecht.«

Die *tschechische Philharmonie* in Prag veranstaltete drei Konzerte zugunsten der notleidenden Musiker Rußlands, Österreichs und Deutschlands. Jedes Konzert brachte Musik des Landes, dem die Hilfsaktion galt. Das Konzert für Rußland: Tschaikowski, Rimski-Korssakoff, Tanejew, Ljadow. Das Konzert für Wien: Beethovens neunte Sinfonie. Das Konzert für die deutschen Musiker: Reger.

Arthur Bliss, einer der bedeutendsten modernen englischen Komponisten, verläßt England, um sich in den Vereinigten Staaten niederzulassen.

Carl Stang, Dramaturg des Deutschen Nationaltheaters in Weimar, wurde vom 1. August d. J. ab als Oberregisseur der Oper an das Badische Landestheater in Karlsruhe berufen.

Josef Stransky, der bisherige Leiter der Philharmonie in Neuyork, ist von seinem Posten zurückgetreten. Nachdem man für die Nachfolge *Willem Mengelberg*, *Arturo Toscanini*, *Stokowsky* vorgeschlagen hatte, wurde *Willy van Hoogstraten* berufen.

Zum ersten Berliner Musik- und Bühnenfest im Sommer 1923 hat *Arturo Toscanini* seine Mitwirkung zugesagt.

Auf die Nachricht, daß Richard Wagners greise Witwe, einst Millionärin, infolge der unerhörten Geldentwertung jetzt, wo auch aus den schutzfrei gewordenen Werken Wagners ihr keine Einnahmen mehr zufließen, in Not geraten ist, haben sofort namhafte Künstler, wie *Felix Weingartner*, beschlossen, von den Einnahmen aus Wagner-Aufführungen der Witwe des Meisters eine Ehrentantieme zu zahlen.

Heinrich Pfannschmidt, der Leiter des nach ihm benannten Chores in Berlin, feierte am 13. Februar seinen sechzigsten Geburtstag.

Geheimrat Professor Dr. Walter Pielke, einer der bekanntesten und beliebtesten Halsärzte Berlins, feierte jüngst seinen fünfundsiebzigsten Geburtstag. Pielke, der u. a. auch als Dozent für Physiologie und Hygiene der Stimme an der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik wirkt, hat eine große Reihe von Arbeiten auf stimmhygienischem Gebiete veröffentlicht. Daß es kaum eine Berühmtheit unter den Sängern und Sängerinnen gibt, die den Rat Pielkes nicht bereits in Anspruch genommen haben und immer wieder in Anspruch nehmen, hat wohl darin seinen Grund, daß Pielke alle den Sänger bedrohenden Gefahren und Leiden aus eigenem kennen gelernt hat. War er doch eine große Reihe von Jahren ein in ganz Deutschland bekannter Operntenor. Die ausgezeichnete Schulung seiner Stimme erprobte sich u. a. dadurch, daß Pielke noch vor wenigen Wochen als Vierundsiebzigjähriger in einem Wohltätigkeitskonzert in Berlin auftreten und durch seine Liedervorträge allgemeinen Beifall finden konnte.

Fritz Rémond, der Generalintendant der Kölner Oper, beging am 4. März, seinem sechzigsten Geburtstag, sein vierzigjähriges Bühnenjubiläum.

Der Berliner Geiger *Ossip Schnirlin* feierte am 3. März seinen fünfzigsten Geburtstag. Ein

violinpädagogisches Werk, »Der neue Weg«, machte ihn bald bekannt. Als ausübender Künstler setzte er sich früher, als Reger noch als problematisch abgelehnt wurde, warm für dessen Schaffen ein.

Ernst Zander, der Leiter des »Berliner Volkschores«, beging im Februar seinen fünfzigsten Geburtstag.

In *Hamburg* ist eine Kulturtat im Werden, die viel zur Vertiefung und Veredelung der Jugend beitragen kann und deshalb Nachahmung verdient: Der Musikausschuß der »Gesellschaft der Freunde des Vaterländischen Schul- und Erziehungswesens« in Hamburg hat die vorbereitenden Arbeiten zur Errichtung einer *Volksmusikschule* zum Abschluß gebracht, und es besteht die Aussicht, daß zum 1. April in zwei links und rechts der Alster gelegenen Schulen der Unterricht beginnen kann. »Die Volksmusikschule« soll kein volkstümliches Konservatorium, sondern eine Pflegestätte der Musik sein, in der Jugendliche und Erwachsene jeden Alters, beiderlei Geschlechts und jeden Berufs die Möglichkeit finden, in gemeinsamer Arbeit der Musik zu dienen. Sie umfaßt zwei Arbeitsgebiete: die Musikausübung und die zu ihr hinführende Musikunterweisung. Das Unterrichtshonorar ist möglichst niedrig bemessen; es soll höchstens den jeweiligen Stundenlohn eines Arbeiters für den wöchentlichen Unterricht von $3^1/_2$ Stunden betragen.

Der *Glasgower Orpheuschor* in Stärke von 80 Sängern veranstaltet im Frühjahr eine Konzertreise durch Deutschland unter Leitung seines Dirigenten *Hugh Robertson* und wird u. a. in Köln, Hannover, Berlin, Leipzig, Dresden, München, Hamburg Konzerte veranstalten.

Die Musikalienhandlungen Groß-Berlins hatten durch Vereinsbeschluß eine *Ruhrhilfewoche* für die Zeit vom 12. bis 17. März 1923 ins Leben gerufen, um das Liebeswerk für unsere Brüder an der Ruhr kräftig zu unterstützen. Es wurden in der genannten Woche von jeder durch Plakate deutlich gekennzeichneten Musikalienhandlung 2 Prozent des Gesamtumsatzes der Ruhrhilfe überwiesen.

Die von dem *Fr. Nicolas Manskopfschen musikhistorischen Museum* in Frankfurt a. M. ab 1. März veranstaltete Sonderausstellung ist dem Andenken des als Sohn eines armen Webers geborenen und zu großer Weltberühmtheit gelangten Tenoristen *Joseph Tichatscheck*, dem ersten Richard Wagnerschen Rienzi und Tannhäuser gewidmet.

Die »Kirchenmusikalischen Blätter« von C. Böhm haben sich mit der altbekannten »Siona«, die in ihrem 45. Jahrgang vor drei Jahren ihr Erscheinen leider einstellen mußte, zu einer »*Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik*« vereinigt, die nun mit Nr. 1/2 (Januar-Februarheft) bei F. W. Gadow & Sohn G. m. b. H. in Hildburghausen erscheint. Herausgeber sind: Organist Carl Böhm in Nürnberg und Pfarrer Wilhelm Herold in Eichstädt. Die Hauptschriftleitung ist in Nürnberg, Schweinauerstr. 66/I.

Der Musikverlag *Emil Bauermann* in Leipzig hat den früher in Straßburg (Elsaß) befindlichen Süddeutschen Musikverlag, dessen bedeutendste Autoren Tor Aulin, Hugo Becker, Leo Blech, Ludwig Thuille, Erich J. Wolff u. a. sind, käuflich erworben.

OFFIZIELLE MITTEILUNGEN DER INTERNATIONALEN GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK

Die Schwierigkeit der gegenwärtigen Lage wird anerkannt. Aber sie kann das Wesen und den Willen einer Gesellschaft nicht erschüttern, deren Ziel die Betätigung künstlerischer Gemeinsamkeit über alle politischen Hemmungen hinweg ist. Die nationalen Verschiedenheiten werden als selbstverständlich und notwendig betrachtet, darüber hinaus aber die Gemeinsamkeit der künstlerischen Ziele und Probleme betont. Vorderhand ist die »Internationale Gesellschaft für neue Musik« die einzige Vereinigung erlesener Geister aller Länder im Sinne einer menschlicheren Zukunft, also keine Clique, sondern eine ideal gesinnte Gemeinschaft.

Der Gegnerschaft, die in so schwieriger Zeit naturgemäß dem Internationalen erwächst, muß erwidert werden, daß die Abhängigkeit der deutschen Sektion von der englischen in das Reich der Fabel gehört, daß die deutsche Sektion der I. G. N. M. ihre eigene Organisation und eigenen Statuten hat, die den Verhältnissen im eigenen Lande entsprechen und nur in allen gemeinsamen Fragen ein Reglement anerkennt, das zwar von der Londoner Zentrale im Entwurf vorgeschlagen, aber von den Delegierten der einzelnen Länder in gemeinsamer Sitzung Punkt für Punkt durchberaten und je nach den Vorschlägen der einzelnen Sektionen geändert worden ist. Es muß darauf hingewiesen werden, daß ganz selbstverständlich für alle beteiligten Länder

volle Parität besteht, wenn es sich um Austausch und Aufführung neuer Musik handelt. Da zunächst alle Anstrengungen dem Internationalen Kammermusikfest dieses Jahres in Salzburg gelten, ist damit eine Huldigung an die deutsch-österreichische Heimat der Musik ausgesprochen. Und wenn alle deutschen Komponisten zur Beteiligung an diesem internationalen Wettstreit aufgefordert werden, so wird man hoffentlich begreifen, wie sehr es darauf ankommt, das deutsche kammermusikalische Schaffen für das Ausland in das günstigste Licht zu stellen. Die Frage der internationalen Jury für Salzburg aber ist in einem Sinne gelöst, der auch in Zukunft den deutschen Ansprüchen in der denkbar objektivsten Weise gerecht wird. Nur Mangel an Objektivität und enger Sinn können das bezweifeln.
Es wird beschlossen, die I. G. N. M. auf eine breitere Basis zu stellen und alle deutschen Vereinigungen, die der Förderung der neuen Musik dienen, zur tätigen Mitarbeit aufzufordern. Die internationale Idee der künstlerischen Gemeinsamkeit unter Anerkennung aller nationalen Verschiedenheiten muß und wird siegreich bleiben. In dem letzten Bericht über die Londoner Delegiertenkonferenz wurde aus Versehen der Delegierte Italiens, *Guido M. Gatti*, ausgelassen. Er ist der Sekretär der italienischen Sektion und Herausgeber der modern gerichteten Zeitschrift »Il Pianoforte«, die zugleich offizielles Organ der I. G. N. M. in Italien ist. — Die englische Zentrale veröffentlicht ihren Bericht in »The Music Bulletin« der British Music Society. Bisher sind Křenek und Hindemith in England aufgeführt worden.

* * *

AN DIE DEUTSCHEN KOMPONISTEN

Vom 4. bis 10. August d. J. findet in *Salzburg* das *Kammermusikfest* der *Internationalen Gesellschaft für neue Musik* statt. Es soll dort eine Schau über das Wertvollste des heutigen kammermusikalischen Schaffens in allen der I. G. N. M. angegliederten Ländern bzw. Sektionen gegeben werden. Im Interesse der deutschen Kunst ist daher eine möglichst umfassende Beteiligung der deutschen Komponisten in Salzburg zu wünschen. Der Musikausschuß der Sektion Deutschland fordert hierdurch alle deutschen Komponisten zur Einsendung geeigneter Werke (Kammermusik mit Streichern und Bläsern, Lieder, Sonaten — und nicht nur Manuskriptwerke —) auf. Der Einlieferungstermin, der für Deutschland der 20. März war, ist für *die Einsendungen nach London der 15. April.* Die Vorprüfung erfolgt durch den aus fünf Mitgliedern bestehenden deutschen Musikausschuß, der seine Vorschläge an die international zusammengesetzte Jury weiterleitet, die dann endgültig über die Programmgestaltung des Salzburger Festes entscheidet. Zum deutschen Delegierten dieser Jury ist *Hermann Scherchen*, Frankfurt a. M., gewählt worden, der zugleich Obmann des deutschen Musikausschusses ist. Die Einsendungen sind eingeschrieben, mit deutlicher Angabe des Namens und der Adresse zu senden.

TODESNACHRICHTEN

DRESDEN: Der Konzertmeister am Staatstheater, *Paul Wille*, verschied nach langem Leiden.

GENUA: Im Alter von 80 Jahren verstarb hier die in Italien hochberühmte Sängerin *Elisa Galli*.

GERA: Der langjährige Leiter der Hofkapelle und Oper, Geheimrat *Karl Kleemann*, starb im Alter von 80 Jahren.

INNSBRUCK: Im Alter von fünfundsiebzig Jahren verstarb der bekannte Komponist *Josef Pembaur sen.*, Direktor der Innsbrucker Musikschule und akademischer Musikdirektor der Universität Innsbruck. Er ist vor allem als Komponist großer Chorwerke mit Orchester, zahlreicher Messen und anderer Vokalwerke weit über Österreich hinaus bekannt geworden. Seine Söhne sind der Pianist Josef Pembaur und der Dresdener Hofkirchenmusikleiter und Direktor des Dresdener Opernchores Karl Pembaur.

STETTIN: *Carl Adolf Lorenz*, 1836 in Köslin geboren, ist hier gestorben. Mit ihm ist ein Mann dahingegangen, der 44 Jahre lang auf das musikalische Leben der Stadt Stettin befruchtend und entscheidend eingewirkt hat. Sein eigenes Schaffen ist reich und mannigfaltig. Seine Hauptstärke lag wohl auf dem Gebiet des »Oratoriums« (Otto der Große, Krösus, Jungfrau von Orleans, Winfried, Golgatha). Sein letztes großes Werk, »Das Licht«, schuf er als schon Siebzigjähriger.

VOM BÜCHER- UND MUSIKALIEN-MARKT

BÜCHER

Ferruccio Busoni: Von der Einheit der Musik. Verstreute Aufzeichnungen. Verlag: Max Hesse, Berlin.

Hans Joachim Moser: Geschichte der deutschen Musik, II. Band. Verlag: J. G. Cotta, Stuttgart.

Berühmte Musiker und ihre Werke, die unsere Jugend kennen sollte. Herausgegeben von *Richard Sternfeld.* Verlag: Richard Bong, Berlin.

Julius Kapp: Die Oper der Gegenwart. Verlag: Max Hesse, Berlin.

Mozart. Seine Persönlichkeit in den Aufzeichnungen und Briefen seiner Zeitgenossen und seinen eigenen Briefen. Herausgegeben von *Otto Hellinghaus.* Verlag: Herder & Co., Freiburg.

Hermann Abert: Mozart. Verlag: R. Voigtländer, Leipzig.

Curt Sachs: Das Klavier. Verlag: Julius Bard, Berlin.

Anna Chamberlain: Meine Erinnerungen an Houston Stewart Chamberlain. Verlag: C. H. Beck, München.

Wilhelm Weitzel: Führer durch die katholische Kirchenmusik der Gegenwart. Verlag: Herder & Co, Freiburg.

Eugen Koller: Franz Josef Leonti Meyr von Schauensee. Verlag: Huber & Co., Frauenfeld.

Hermann Kretzschmar: Bach-Kolleg. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Katalogus van Muziekwerken der Openbare Muziekbibliotheek tes'Gravenhage.

MUSIKALIEN

Hermine Schwarz-Sigmand: Vier Kompositionen für Klavier.

Egon Kornauth: Burleske für Flöte und Klavier, op. 11.

Curt Beilschmidt: Arioso für Flöte und Klavier, op. 40.

G. Kummer: Sechstes Trio für 3 Flöten, op. 59.

Hans Köhler: 6 Sonaten für 2 Flöten, op. 96.

E. Walckiers: Flötenkompositionen: 4. Konzert für zwei Flöten, op. 58, Nr. 4; 5. Konzert, op. 58, Nr. 5; Konzerttrio für zwei Flöten, op. 2; Konzertquartett, op. 46, für vier Flöten. Sämtlich im Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig-Berlin.

E. Faltis: Trio, op. 4; Adagio für Violine und Klavier, op. 5; Sonate für Violine und Klavier, op. 6; »Anrufung« für gemischten Chor, op. 9; Phantasie und Doppelfuge für Orgel, op. 12. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Walther Hensel: »Wach auf«. Festliche Weisen. Verlag: Böhmerland, Eger und Leipzig.

Alexander Albrecht: Andante con moto für Orgel, op. 22. Verlag: Ferd. Zierfuß, München.

Heinrich Werlé: Liederschatz, Heft 1. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Claudio Monteverdi: Sonata sopra Sancta Maria (herausgegeben und instrumentiert von Bernardino Molinari). Partitur.

Francesco Santoliquido: Aquarelli. Orchester-Suite. Partitur.

Guido Guerrini: Visioni dell' antico Egitto. Partitur.

Victor de Sabata: Juventus. Poema sinfonico für Orchester. Partitur.

Luigi Mancinelli: Scene venetiane. Orchester-Suite. Partitur.

Riccardo Zandonai: Serenata medioevale für Violoncellsolo, 2 Hörner, Harfe und Streichorchester. Partitur.

Guiseppe Martucci: Notturno, op. 70, Nr. 1 für Orchester; Novelletta, op. 82 für Orchester. Partitur.

30 alte Arien der neapolitanischen Schule. Herausgegeben von *Maffeo Zanon.*

35 Arien verschiedener Autoren aus dem XVII. Jahrhundert. Herausgegeben von *Giacomo Benvenuti.*

Franz Schubert: Klavierwerke. Herausgegeben von *Mario Vitali.*

W. A. Mozart: Berühmte Klavierstücke. Herausgegeben von *Mario Vitali.*

B. Campagnoli: 41 Capricci für Bratsche, op. 22. Herausgegeben von *Angelo Consolini.*

Italienische Klavierstücke. Gesammelt und herausgegeben von *Mario Vitali.*
Delfino Alard: 24 Studii Capricci. Herausgegeben von *Gerolamo de Angelis.*
Leonardo Leo: Cello-Konzert D-dur. Herausgegeben von *Francesco Cilea* und *Sergio Viterbini.*
Arcangelo Corelli: II. Concerto Grosso, op. 6. — VIII. Concerto Grosso, op. 6. Herausgegeben von *Alceo Toni.*
Felix Mendelssohn-Bartholdy: Violin-Konzert, op. 64. Herausgegeben von *Teresina Tua.*
Franz v. Vecsey: Valse triste für Klavier und Violine.
Francesco Cilea: Invocatione; Serenata a dispetto für Klavier.
Vincenzo Billi: 6 leichte Violinstücke.
L. Perrachio: 10 Stücke für Klein und Groß.
Guido Laccetti: 5 Gesänge von Rabindranath Tagore.
Ottorino Respighi: 4 Gesänge.
Sämtlich im Verlag: G. Ricordi & Co., Mailand.
Rudolf Karel: Slawische Tanzweisen. I und II, op. 16 für Orchester. Partitur; Thema mit Variationen, op. 13; Sonate für Klavier, op. 14; Burleske für Klavier, op. 19.
Sigfrid Karg-Elert: 10 kleine Impressionen für Klavier (Heidebilder), op. 127.
Wilhelm Kempff: Meeres-Psalm, op. 9, Phantasie für Klavier; Variationen über ein Thema aus Mozarts »Don Juan«, op. 10; Britas Brautgang zum Dom zu Upsala, op. 11; Zwei Phantasien, e-moll und E-dur, op. 12; Pippas Morgengesang.
Paul Klengel: Klavierstücke, op. 57, 58, 60, 61.
Guiseppe Tartini: Sonate für Violine und Klavier, op. 1, Nr. 8. Herausgegeben von *Paul Klengel.*
Sämtlich im Verlag: N. Simrock G. m. b. H., Berlin.
Alexander Jemnitz: Sonate für Cello und Klavier, op. 17; Sonate für Violine allein, op. 18. Beides im Wunderhorn-Verlag Tischer & Jagenberg, Köln.
Hans Schink: Sonate für Violine und Klavier, op. 17. Verlag: C. L. Schultheiß, Ludwigsburg.
Carlos Chávez Ramirez: Sonate für Klavier, op. 21; A L'Aube. Klavierstück. Verlag: E. Bote & G. Bock, Berlin.
J. G. Naumann: 10 Stücke für Klavier. Herausgegeben von *Robert Sondheimer.*
Luigi Boccherini: Streichquintett. Herausgegeben von *Robert Sondheimer.*
H. J. Rigel: Sinfonie D-dur. Herausgegeben von *Robert Sondheimer.*
Erich Kahl: Drei Gesänge. Verlag der Hofbuchhandlung Eugen Crusius, Kaiserslautern.
Karl Winkler: Drei Lieder, Meistersinger-Verlag, Nürnberg; Sonate Fis-dur für Klavier. Selbstverlag, Nürnberg.
Walter Niemann: 24 Präludien für Klavier, op. 55. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.
Ruben Liljefors: Blomsterfursten, op. 14.
Henning Rechnitzer-Möller: Frühlings-Phantasie, op. 32; Shakespeare: 2 Sonetten, op. 20.
Van Höveln-Carpé: Lieder, op. 51, 54, 57.
Sämtlich im Verlag: Raabe & Plothow, Berlin.
Ferruccio Busoni: Klavier-Übungen, 1.—5. Teil. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Erwin Maurer: Violinschule, Heft 1. Verlag: Emil Bauermann, Leipzig.
Reinhard Oppel: op. 21: Fünf Stücke für Klavier; op. 26: Kleine Suite für Klavier; op. 27: Vier Präludien für Klavier; op. 28: Ciacona für Klavier.
Harry Hodge: Klavierwerke. 1. Variationen über ein Originalthema in g-moll; 2. Allegro; 3. Gavotte; 4. Walzer; 5. Präludium aus J. S. Bachs Cello-Suite in Es-dur.
Sämtlich im Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig und Berlin.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten. Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Karl Haug, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

DIE NEUGESTALTUNG DER MUSIK

VON

ALEXANDER MARIA SCHNABEL-RIGA

Die Tonkunst hat im Laufe der letzten Jahrzehnte mannigfaltige Wandlungen durchgemacht. Seit Richard Wagner eilt die Entwicklung mit Riesenschritten vorwärts, und wir stehen gegenwärtig an einem Scheidewege. Wir beobachten eine erstaunliche Umwandlung und Neuerweckung aller Elemente der Musik zu neuem Leben. Alte, geheiligte Regeln und Traditionen sind nicht mehr vorhanden für eine neue Zeit. Die Einteilung in regelmäßige Takte verschwindet, die achttaktige, periodisch gebaute Melodie weicht einem freien Melos, die Grundlagen der Tonalität wanken und machen mehr oder weniger atonalen Klanggebilden Platz — alle Schranken weichen, alle Gesetze stürzen — das Chaos verschlingt alles.

Es hieße die innere Notwendigkeit dieser Bewegung vollständig verkennen, wollte man diese für eine vorübergehende Verwirrung halten. Ähnliches wurde auch zur Zeit Wagners und anderer behauptet. Allerdings erschwert die Primitivität der Mittel einer expressionistischen Kunst, wie auch die scheinbare Stil- und Regellosigkeit verwandter Kunstwerke dem Neuling die Unterscheidung des wirklich wertvollen, in höchstem Maße beglückenden Kunstwerkes vom Kitsch, von den zahllosen Plagiaten wertlosester Art, den Erzeugnissen einer lug- und trugvollen Nachkriegsproduktion, die von geschäftskundiger Seite als unerhörte Kunstwerke angepriesen werden. Jedoch, man täusche sich nicht: Die Errungenschaften der *schöpferischen* Moderne lassen sich nie mehr ungeschehen machen. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß wir gegenwärtig einen tiefen Riß in der Evolution der Tonkunst klaffen sehen, daß wir es mit einer tiefgreifenden inneren Umgestaltung, mit einer fundamentalen Veränderung der Daseinsweise der Musik zu tun haben, daß wir am Ende einer Jahrhunderte währenden Entwicklung und — vielleicht — am Anfang einer Neugestaltung der Musik stehen.

* * *

In seinem Grundriß der Ästhetik (S. 217 ff.) sagt Eduard v. Hartmann: »Eine formalistisch-sensualistische Musikästhetik wird immer auf einen großen Kreis Zustimmender rechnen können; denn der ideale Gehalt der Musik entzieht sich noch weit mehr dem klaren Bewußtsein, weil er der Umschreibung mit Worten ferner steht, als der ideale Gehalt der anderen Künste.« Und weiter (daselbst): »Die Musik ist in eminentem Sinne die Kunst des Gefühls, der Subjektivität, der seelischen Innerlichkeit. Der ideale Gehalt der Musik scheint aus einem übermenschlichen oder untermenschlichen Gebiet entlehnt zu sein.«

Nun ist aber die alte Musik, insbesondere die sogenannte absolute Musik, vorwiegend formalistisch (architektonisch) und sensualistisch (rein klanglich) aufgefaßt worden. Der ideale Gehalt ist dabei nur bis zu einem gewissen Grade — unbewußt — vom schöpferischen Genie mit erfaßt worden. Immerhin ist das formalistisch-sensualistische Grundprinzip aus innerem intuitivem Zwang heraus hier und dort von den Größten unserer Meister durchbrochen worden, *entgegen* einer jahrhundertelang währenden, allgemein anerkannten Kunstüberlieferung. Diese formalistisch-sensualistische Kunst hat eine köstliche Blütezeit erlebt. Bauten, den gewaltigen Domen der Gotik vergleichbar, sind entstanden, zierliche, duftige Rokokogebilde, schlichte, herzergreifende Meisterwerke einer romantischen Epoche, unirdische, von aller Schwere erlöste Klanggestaltungen einer transzendenten Welterkenntnis. Und doch sind diese Kunstschöpfungen nicht *dank* ihrer architektonischen und klanglichen Vollkommenheit, sondern vielleicht gerade *trotz* dieser Eigenschaften für uns zu dem geworden, was sie sind, und zwar nur dank dem von allen äußerlichen Fesseln unabhängigen inneren Gestaltungstrieb und der Gestaltungskraft ihrer Schöpfer.

Dieser Trieb und diese Kraft aber sind hervorragende Eigenschaften der menschlichen Seele, in die, wörtlich gesprochen, der »göttliche Funke« gefallen ist. Es hat sich auch für die alten Meister um etwas mehr gehandelt, als um einen auf höherer Stufe stehenden Spieltrieb. Das innere Leben dieser Werke, ihre innere Tiefe entspringt einem Gebiet, das sie, ohne den Schleier gänzlich heben zu wollen, nur ehrfurchtsvoll zu streifen wagten, jenen idealen Gehalt der Musik, der sich in Worte nicht fassen läßt und der dem Gebiete der Mystik der Kunst entspringt. Wenn die junge Kunst der Moderne sich auf die Suche nach diesem idealen Gehalt der Musik begibt, so »gilt ihr die Mystik der Kunst mehr als das akustische Erlebnis«. Die alten Meister dagegen hoben das akustische Erlebnis bewußt hervor, sie erbauten sich selbst Schranken, weil sie befürchteten, das Unfaßbare anders nicht fassen zu können. Fruchtloses Bemühen! Sie selbst haben in Stunden höchster Weihe diese Schranken gewaltsam durchbrechen müssen, wenn sie Höchstes verkünden mußten, wenn sie die Stimme in ihrem Innersten sprechen lassen wollten. Wie oft aber sind sie sich selbst untreu geworden und haben dieses Höchste zugunsten einer traditionellen Kunstüberlieferung hingeopfert!

Ursprünglich hat auch Form, akustische Gestaltung und idealer Gehalt in voller Übereinstimmung gestanden. Wir erkennen es in vollkommener Weise bei einem Johann Sebastian Bach. Bei ihm sind architektonische und akustische Gestaltung nichts anderes als der ideale Gehalt selbst. Gleich wie der kosmische Rhythmus sich in den Schneeflocken zu wunderbaren Kristallgebilden formt, so kristallisieren bei ihm die unfaßbarsten Schwingungen einer tönenden Welt, fallen, Strahlen gleich, in seine vom »göttlichen Funken« erleuchtete Seele und brechen sich darin wie in einem Prisma. Als Resultat

sehen wir ein wundervolles, einen Mikrokosmos darstellendes, an sich vollkommenes Gebilde von großer Schönheit. Es ist ein müßiges Unterfangen, hier Form und akustische Gestaltung vom idealen Gehalt trennen zu wollen. Denn sie sind hier eins.

Sehen wir von Bachs konventionellen Werken ab, so finden wir, daß er die Form für seine Hauptwerke sich selbst geschaffen hat. Das Gerüst hat auch er übernommen, doch hat er es eben nur als Gerüst verwertet, um damit seinen gewaltigen Bau zu errichten. Wir gehen hier einen Schritt weiter, indem wir erkennen, daß in der Tonkunst gerade Formalismus und Sensualismus immer wieder, selbst bei einem Bach, dem idealen Gehalt das Siegel ihrer Zeit aufgedrückt haben. Gerade hierin erweist sich auch das Genie als ein Kind seiner Zeit. Formalismus und Sensualismus sind jedoch mehr als bloße konventionelle Überlieferung oder etwa unbewußter Atavismus. Das Problem liegt tiefer. Kunstschöpfung ist immer ein Kampf zwischen dem unfaßbaren Ewigen, das erfaßt werden soll, und dem begrenzten Vergänglichen — der Form und dem Sinngefälligen, die beide aus der Begrenztheit der menschlichen Natur hervorgehen und überwunden werden müssen. Der ideale Gehalt an sich ist für den menschlichen Verstand unfaßbar, solange er nicht durch das Prisma der mit dem göttlichen Funken begabten menschlichen Seele hindurchgeht. Überlieferte Form und sinngefälliger, schöner Klang sind die Feinde dieses aus der Ewigkeit kommenden unvergänglichen Strahles. Die Entwicklung der Tonkunst hat gelehrt, daß das Vorurteil des architektonischen Aufbaues von Tonwerken häufigem Wechsel unterlegen hat, während dasjenige des sinngefälligen Wohlklanges stabiler ist und selbst heute im Bewußtsein der großen Menge kaum merklich erschüttert zu sein scheint. Erst die Zukunft wird lehren, inwiefern es gelingen wird, die Sinneseinflüsse zu überwinden resp. gänzlich zu eliminieren.

Eine ähnlich vollendete Kunstschöpfung, wie wir sie bei Bach sehen, finden wir eigentlich nur noch in der Tragödie der alten Griechen wieder. Auch dort bricht sich das Unfaßbare, das Unermeßliche des Schicksalswaltens, wie in einem Prisma, und ersteht neu in kristallklarer Gestalt.

Wenden wir uns wiederum der Entwicklungslinie zu, so sehen wir, daß architektonischer Aufbau und akustischer Wohlklang nach Bach zu Grundpfeilern der Tonkunst werden. Ihre höchste Blüte erreichte diese Richtung zur Zeit Mozarts und Haydns, in denen der kindliche Spieltrieb unerhörte Klangwunder schaffte. Für eine formalistisch-sensualistische Musikauffassung müssen die Kunstschöpfungen jener Zeit immer als unerreichbare Ideale gelten.

Mit Beethoven beginnt bereits der Kampf gegen diese traditionell gewordene Musikauffassung. In seinen gewaltigsten Werken, in denen er die überlieferte Form durchbricht und auf akustischen Wohlklang zu verzichten scheint, erschaut er bewußt oder unbewußt die Sphäre des idealen Gehalts und versucht

das Unfaßbare faßbar zu machen, es mit gewaltiger Kraft in Menschenweise zu gestalten. Beethoven ist *nur* Wille und Kraft. Nicht der »göttliche Funke« in ihm verwandelt und reflektiert, wie bei Bach, das aus der Ewigkeit ihm zuströmende Licht, sondern in seiner Seele spiegelt sich *ungebrochen* der ewige Strahl, den er durch die ihm innewohnende Kraft und den Willen zu gestalten sucht. Es ist, wenn ich dieses in subjektiver Weise so ausdrücken darf, als ob der »göttliche Funke« in Beethovens großer Menschenseele ein gewaltiges Feuer entfacht hätte, in dessen greller Beleuchtung ihm schattenhafte Umrisse von Gestalten aus einer ihm selbst fremden Sphäre erschienen wären, um die er einen gigantischen Kampf führen mußte, die er aber nur selten ganz klar zu erschauen vermochte, weil das Menschliche in ihm alle diese Bilder trübte. Am nächsten seinem Ziel ist er in den letzten Quartetten und in der Hammerklaviersonate. Hier hat er alles Äußerliche abgestreift und das Rein-Menschliche überwunden. Busoni hat recht, wenn er sagt, daß durch Beethoven das Rein-Menschliche in die Tonkunst Eingang findet, doch irrt er, wenn er hierin gerade Beethovens vornehmliche Bedeutung erkennt. In der *Überwindung* des Menschlichen liegt seine Bedeutung. Es ist Heldenverehrung, was uns beim Anhören seiner Werke erfaßt, wir werden zu Teilnehmern dieses Kampfes, wir kommen nicht los davon, denn wir alle sind Menschen und streben einer fernen Sphäre entgegen.

Wieder drängt es uns, einen Vergleich aus anderen Gebieten der Kunst heranzuziehen, und wir finden ähnliches in den Gemälden und Bildwerken Michelangelos.

Beethovens Nachfolger sind alle an dem großen Problem gescheitert. Immerhin wurde mancher Schritt vorwärts getan. Nachdem Richard Wagner die Fesseln des periodischen Baues und der Tonalität — der Grundlage des traditionellen Wohlklangkriteriums — gelockert hatte, lief die Weiterentwicklung parallel zu den anderen Künsten: es erstand eine Zeit des Impressionismus und des Realismus, als deren vornehmste Repräsentanten Debussy und Richard Strauß anzusehen sind. Beide glaubten den idealen Gehalt der Musik der Natur ablauschen zu können und dadurch das Problem zu lösen. Die Bedeutung des Impressionismus und Realismus liegt jedoch nur dort, wo die Kunst die Natur an idealem Gehalt, an innerer Tiefe und mikrokosmischer Bedeutsamkeit überragt.

* * *

Nach diesem kurzen Rückblick kommen wir auf unseren Ausgangspunkt zurück.

Bis hierher war die Entwicklung der Tonkunst in kleinen Sprüngen, jedoch vollständig folgerichtig fortgeschritten. Wagner zerbrach endgültig die überlieferte architektonische Form, den periodischen Aufbau (allerdings irrtümlicherweise zugunsten des leitmotivischen Aufbaues), der Impressionismus und Realismus gaben dem rein klanglich Schönen den Todesstoß. (Strauß'

Anwendung alter Formen ist nichts als eine gelehrte Spielerei und wird durch den inneren Gehalt der Werke ad absurdum geführt. Seine Variationen sind außerdem keine Variationen, seine Fugen sind keine Fugen, sein Rondo ist kein Rondo.) Seither besteht eine Spaltung der gesamten Musikwelt in zwei feindliche Lager: Ein formalistisch-sensualistisches (Brahms) und ein idealistisch-subjektives (Wagner). Diese in der Entwicklung sich erweiternde Spaltung mußte naturgemäß im Laufe der Zeit zu dem Kulminationspunkt führen, den wir heute vor uns haben, der die Frage nach der Berechtigung eines Umsturzes der alten klanglich-architektonischen Tonkunst durch eine expressionistisch-subjektive zu einer *Daseinsfrage* dieser Kunst erhebt.
Insbesondere: Kann das Rein-Klangliche, das »Schön-Klingende« ohne weiteres als minderwertig betrachtet werden, als ein Übel, das ohne Berechtigung der Tonkunst anhaftet? Weder theoretisch noch praktisch läßt sich eine starre Grenze zwischen schön und schlecht Klingendem, zwischen Konsonanz und Dissonanz ziehen. Der schöne Klang kann daher nicht als das Kriterium des Schönen an sich gelten. In diesem Vorurteil liegt der Urgrund für zahllose Irrtümer, ja für das gänzliche Mißverstehen des Wesens der Kunst und des Wesens moderner Musik im besonderen. Die anderen Künste, Dichtung und Malerei, sind der Musik in dieser Beziehung weit voraus, und es ist ein psychologisches Problem, warum gerade in der Tonkunst die Sinne, im Gegensatz zum geistigen Gehalt, eine solch hervorragende Rolle spielen, warum das allgemeine gefühlsmäßige Empfinden sich hier in starrem Gegensatz zur logischen Erkenntnis befindet. Wie bereits erwähnt, kann erst die Zukunft lehren, ob wir imstande sein werden, in der Tonkunst die Sinneseinflüsse auf das berechtigte Maß zu reduzieren. Denn mit einer bloßen Negierung des Bestehenden, wie es die Atonalitätsanhänger zum großen Teil tun, sind keine positiven Resultate zu erzielen. Diese stellen lediglich das, was ich das traditionelle Grundprinzip nannte, auf den Kopf und sagen: Überlieferte Form und schöner Klang sind Unsinn, also müssen sie eo ipso ausgeschaltet werden. Man vergesse nicht, daß wenn die Tonkunst an unsere Sinne gebunden ist, die Sinne sich ganz einfach im Laufe der Zeit den atonalen Klängen anpassen werden, d. h. sie werden diese Klänge früher oder später fraglos wieder als »schön klingend«, akkordisch, empfinden und tonal zu deuten versuchen.
Eine tatsächliche Berechtigung für ein vollständiges Ausschalten der traditionellen Form- und Klanggestaltungen kann nur in der Erfassung des idealen Gehalts der Musik, in einer *Vergeistigung*, einer tiefgehenden *Verinnerlichung* der Tonkunst erblickt werden. Nur dann erscheint eine Änderung der bisherigen Anschauungsweise, eine Loslösung von Sinngefälligem berechtigt.
Und tatsächlich sehen wir, daß die Neugestaltung auf dem Wege zu weiterer Verinnerlichung fortzuschreiten scheint. Denn dem Kunstempfinden unserer Zeit »gilt die Mystik der Kunst tatsächlich mehr als das akustische Erlebnis«.

Die junge Kunst will tatsächlich »Betonung versammelter Wesentlichkeit« sein, sie ist ein Schrei nach Verinnerlichung. Für diese Kunst hat das Rein-Klangliche, das »Schön-Klingende« nur insofern Bedeutung, als es der Ausdruck für eine seelische Regung ist. Wenn auch die Anfänge dieser Kunst bis in die Zeit vor dem Kriege zurückreichen, so ist sie doch in ihrer Tiefe erst aus der seelischen Not der Menschheit, die eine Folge des Kriegs- und Nachkriegserlebens ist, hervorgegangen. Hier finden wir den Urgrund für den Umschwung im allgemeinen Kunstempfinden der Jetztzeit. Vor dem Kriege war diese neue Kunstrichtung nichts anderes als eine Reaktion gegen das Oberflächenleben der Vorkriegszeit, jetzt ist sie zu einer machtvollen Einzelerscheinung des allgemeinen »Umsturzes aller Werte« geworden, eines Umsturzes, der sich in ungeahnter Weise hier, wie auf allen anderen Gebieten menschlicher Tätigkeit, sei es Philosophie, Wissenschaft, Politik oder soziale Gestaltung, offenbart. Geschah diese Umwertung in der Kunstanschauung vor dem Kriege rein intuitiv, so geht sie jetzt mit bewußter Notwendigkeit vor sich. Geniale Naturen haben diese kühne Neugestaltung bereits früher vorausgeahnt — das allgemeine Kunstempfinden ist sich erst jetzt der großen Veränderung bewußt geworden.
Wir haben gesehen, wie die ganze Entwicklung der Tonkunst mit Notwendigkeit zum jetzigen Konflikt geführt und die Richtung für die Neugestaltung bedingt hat, und erkennen nun, daß der allgemeine seelische Konflikt der Menschheit den Zeitpunkt für den Beginn der neuen Entwicklung in der Tonkunst bestimmen mußte, da eine solche Umwandlung bereits längst zu erwarten war und nur eines machtvollen seelischen Anstoßes bedurfte.
Wir können ferner erkennen, daß die junge Bewegung in der Kunst auf Verinnerlichung gerichtet ist. Das Bestreben ist vorhanden, alles Äußerliche, alles Beiwerk zu eliminieren und sich ausschließlich auf Intuition, individuelles Empfinden und intensivste Seelenbetätigung einzustellen. Die Anforderungen an die Empfindlichkeit und Sensibilität des Ausführenden und Zuhörers wachsen gleichzeitig ins ungeheure. Völlige Hingabe an die Seele des Kunstwerkes ist Vorbedingung für ein tieferes Verständnis. Heiligste Reinheit der Empfindung, tiefstes Sichversenken, Abkehr von Schablone und leerer Phrase. Ausführende und Zuhörer werden zu Wiedererweckern und Mitschöpfern des Kunstwerkes. Das freie, weder an periodischen Rhythmus noch Gesetze einer erstarrten Tonalität gebundene Melos wird zum Künder von Seelenregungen und -spannungen und schwingt vom Schöpfer zum Hörer. Es vermittelt in sensibelster Weise eine Empfindung, das Anwachsen einer Seelenregung, die Anspannung seelischer Kräfte, ihr Sichauflösen und Zerfallen, eine Erinnerung, einen flüchtigen Gedanken, und will in gleicher Weise vom Hörer empfangen und erfaßt werden. Diese intuitiven Kundgebungen feinster Art sind in keiner Weise mit dem Stimmungsgehalt alter und impressionistischer Musik zu verwechseln, die wohl Leidenschaften,

Empfindungen — Affekte — in mehr oder weniger verhüllter Weise zu vermitteln vermochte, nicht aber imstande war, die Seelenregungen selbst in Töne zu übertragen, sie in Tönen unverhüllt bloßzulegen. Dem künftigen schöpferischen Genie bleibt es vorbehalten, diesen nur erahnten idealen Gehalt der Musik zu formen und klanglich adäquat zu gestalten, damit ein neues mikrokosmisches Gebilde erstehe, das wirklich »versammelte Wesentlichkeit«, reine, tiefinnerliche Offenbarung einer tönenden Welt sei, frei von den Fesseln einer sensualistisch-formalistischen Tonkunst.

Wir sehen gegenwärtig die mannigfaltigsten Bestrebungen in dieser Richtung am Werke. Mittel der Ausführung und äußere Form lassen am leichtesten eine Wandlung erkennen. Wenn früher die Monumentalität eines Werkes, die sensationelle Aufmachung das Hauptinteresse am Werke hervorrief und häufig den Inhalt überwucherte, so wird das gegenseitige Verhältnis jetzt umgekehrt, in dem Bestreben die intensivsten Seelenregungen durch die einfachsten Kunstmittel, die oft den Eindruck der Primitivität erwecken, auszudrücken. Wenn vor dem Kriege das große sinfonische Orchester den Komponisten als Ausdrucksmittel kaum genügend erschien, und wenn selbst die Kammermusik den Charakter der Orchestermusik annahm, so beginnt jetzt allmählich wieder die kleine Form vorzuherrschen: Kammermusikwerke, Werke für Soloinstrumente, meist einsätzig und ohne virtuoses Beiwerk, Lieder mit schlichter Begleitung, Musiken für Puppenspiele, einaktige Tanzspiele. Man sage nicht, daß hier die ins enorme gestiegenen Kosten großer Orchesteraufführungen auschlaggebend gewesen seien; mit diesem Einwand läßt sich eine so tiefschürfende allgemeine Bewegung nicht erklären, denn die Schwierigkeiten für Monumentalaufführungen sind bisher noch stets überwunden worden.

Das Aufgeben der früheren harmonischen Sprache zugunsten der melodischen Linie und des Kontrapunktes ist wohl nur als eine vorübergehende Erscheinung zu werten, da gleichzeitig auch eine Bereicherung der »Tonkomplexe« bemerkbar ist, die allerdings häufig auf »lineare« (melodische) Kräfte zurückzuführen sind.

Im übrigen muß darauf hingewiesen werden, daß die allgemeine Fortentwicklung nicht ohne weiteres als eine Überleitung in atonale Regionen betrachtet werden kann. Heutzutage sind Tonalität, Polytonalität und Atonalität letzten Endes lediglich als Kompositionsmethoden zu werten. Eine jede dieser »Richtungen« *kann* zum Träger der neuen Entwicklung werden. Auch sei auf die allgemeine Überschätzung der Ausdrucksmittel einer expressionistischen Kompositionstechnik hingewiesen: Quartenakkorde, übermäßige Oktaven, Viertel-, Drittel- und Sechsteltöne, akustische Obertöne, Septimenfortschreitungen und wie die Dinge alle heißen mögen. Gewiß wird dadurch die Ausdrucksmöglichkeit um ein Beträchtliches erweitert, sicher ist jedoch, daß die Zukunft noch ganz andere Klangmittel und -möglichkeiten bringen wird.

Es bleiben eben lediglich technische Mittel, nichts weiter. Allerdings geben alle diese Mittel dem expressionistischen Kunstwerk eine bestimmte äußere Form, ebenso wie der französische musikalische Impressionismus seine eigenen Ausdrucksmittel und seine eigenen Formen gezeitigt hat (Ganztonleitern, Quintenfortschreitungen, exotische und Kirchentonleitern, nicht kadenzierende Harmonik usw.).

* * *

Zusammenfassend können wir sagen, daß die neue Bewegung erst am Anfang ihrer Entwicklung steht, daß sie ein Genie von Bedeutung bisher nicht hervorgebracht hat, daß sie daher ihre Berechtigung, sofern sie umstürzlerisch auftritt, erst erweisen muß, daß aber das Bestreben nach Verinnerlichung, die Suche nach dem idealen Gehalt, nach dem geistigen Moment in der Musik allgemein ist, und daß der Fortschritt wohl in dieser Richtung liegt. Wir können ferner sagen, daß diese Bewegung bereits mit Beethoven ihren Anfang genommen hat und daß sie folgerichtig fortschreitet, wenn sie das formalistisch-sensualistische Moment als nebensächlich erkennt. Die Bewegung ist daher nicht eine äußerliche sondern eine innerlich begründete. Deshalb liegt das Wesentliche der jungen Kunst nicht in der Neuheit ihrer technischen Ausdrucksmittel — etwa in der Einbeziehung scharfer dissonanter Klänge, in der Einführung »unsanglicher« Intervalle, eines unregelmäßigen Taktes und Rhythmus — sondern in der Neuheit ihres seelischen Gehaltes und Empfindens.

WILHELM FURTWÄNGLER

VON

JOACHIM BECK-BERLIN

Sein und Können, Persönlichkeit und Leistung stehen in Wechselbeziehung und im Gegensatz zueinander. Männlicher Aktionstrieb und weibliches Ruhebedürfnis sind die Komponenten im Parallelogramm der menschlichen Kräfte; ihr Verhältnis ist bei den Einzelwesen, den Rassen, den Kulturen verschieden. Der Tätigkeitstrieb erwachte, als sich die Menschheit zu mehren begann, als sie die individuelle Existenz dem Gemeinschaftsfühlen unterordnete. Der Zusammenschluß, die staatliche und private Organisation hat das Konkurrenzbewußtsein zur Folge, und in dem Grade, wie der Mensch das naturhafte Leben dem zweckvollen Dasein opfert, wächst die Arbeit. Die notwendig werdende Arbeitsteilung, die unaufhaltsame Spezialisierung der Tätigkeitsgebiete führt immer mehr von Uraufgaben fort, mäßigt, unterdrückt die Instinkte und zeitigt eine neue, gleichsam gebrochene Mentalität,

die dem zivilisierten, genealogisch geschwächten Menschen schon eingeboren ist. In dem Moment, wo die gewaltig vermehrte Menschheit sieht, daß ihr nicht mehr eine genügende Menge lebensnotwendiger und wünschenswerter Stoffe zu Gebote steht, richtet sie ihr Augenmerk auf diese, bekennt sie sich zum Materialismus; am stärksten und erfolgreichsten der hochbeanlagte Europäer. Zweieinhalb Jahrtausende zuvor hat schon Laotse die Konflikte erkannt, zu denen der Tätigkeitswille führen mußte, als er das Nicht-Handeln, die Selbstgenügsamkeit empfahl. Sieg und Niederlage einer auf die Quantität erpichten, eigennützigen Kulturwelt haben wir ja im letzten Kriege erlebt; der Untergang der im rasenden Konkurrenzkampf begriffenen, arbeitüberlasteten Zivilisationsmenschheit steht noch bevor. Heute sehen wir, trotz der Kriegsdebakle, Völker und Individuen ihre Kräfte mit unvermindertem Elan messen, und der Höhepunkt der Entwicklung (dem der Amerikaner freilich mit beängstigender Geschwindigeit zueilt) ist noch nicht überschritten. Es wäre kurzsichtig, wollte man die Ursache der — in Deutschland seit dem siebziger Kriege — maßlos gesteigerten Bewegung im Prinzip der kürzlich erworbenen, stoffsüchtigen und phantasielosen Lebensanschauung erblicken; der Grund liegt vielmehr in dem angestammten, durch jahrhundertelange Übung gesteigerten Mißverhältnis zwischen Tatwillen und »Autarkie«: der Seelenruhe, die das altgriechische Stoikerideal war. Shakespeares Problemstellung — von der wir nicht wissen, ob sie naiv oder sentimentalisch war — erleuchtet blitzartig unser europäisches Dasein: das Urmotiv, das er tausendfältig variiert, ist der Kampf. Kampf im eigentlichen und im weitesten Sinne, jener Kampf, der uns alle Impulse, alle Räusche, alles Glück und alles Unglück gibt. Wenn wir nun zu unserem Thema, der kritischen Betrachtung *Wilhelm Furtwänglers*, des problematischsten und bedeutendsten modernen Dirigenten, kommen, so wollen wir ihn nicht als überragenden Menschentyp außerhalb unserer Zwangsexistenz stellen, ihm aber doch einen besonderen Platz in der Entwicklungsbahn anweisen. Furtwängler ist kein Urphänomen sondern ein Zivilisationsmensch, der seine Naturgaben: eine allerdings lückenlose und erstaunliche Musikalität, eine tiefe Denkkraft, eine hohe und warme Gesinnung durch Ehrgeiz, Training, Bildung auswertet und unserem reibungsvollen, aber doch geebneten Leben durchaus verhaftet ist. Die Kräftebrechung, die bei dem organisierten, triebgebundenen Menschen notwendig erfolgen und ihn aller Vitalität berauben muß, ist bei ihm deutlich sichtbar und zeigt ihn als Angehörigen der lebenden Generation, die einen Paganini, einen dämonenbesessenen, naturgewaltigen Künstler überhaupt nicht mehr hervorbringen kann. Und gerade der Künstler, dessen Wesen das Suchen nach dem verlorenen Paradies ist, sollte doch durch Gefühlsübermächte ausgezeichnet sein. Die angespannte Arbeit, das undenklich gesteigerte Können haben jedoch die Persönlichkeit unterhöhlt und ausgedorrt. Dieser Prozeß, den man bedauern, aber nicht fortdenken kann, ist bei Furt-

wängler entscheidend für die Gesamtpersönlichkeit geworden. Wir sehen in diesem jungen Orchesterherrscher einen an sich schwachen Menschen, einen Träumer, der sich zur Größe reckt, der stets angespannt und unter dauernder Selbstkontrolle ist, die freilich das elementische, glühende Musikgefühl niemals behindert oder bricht. Andererseits aber, wenn man ihn aus kürzerer Entfernung, unter einem kleineren Zeitwinkel betrachtet, so verändert er sich, und der Mann erscheint plötzlich in rückwärtiger, still vereinzelter Stellung und ist der deutsche Kantor vor hundert Jahren, der nach innen gekehrte, dabei bäuerlich breite, fast lutherische Mensch — bereichert allerdings um den Aspekt des modernen Lebens, verschärft durch das Bewußtsein des Nervenmenschen und erweitert durch den Wirkungswillen, der die Folge des Bewußtseins ist. Der Widerstreit zwischen Spannung und Harmonie, zwischen Gründigkeit und Wirkungswillen, zwischen Intellekt und Gefühl ist das reizvoll Beunruhigende, das Symptomatische des Falles Furtwängler.
Die Linie wendet sich zurück. Der Kern, die Kraft seiner Persönlichkeit bleibt doch der Glaube. Eine Positivität nicht der Tat, wohl aber des Lebensgefühls, eine innere Gefaßtheit, die sich den Einflüssen von fremder Seite, dem Tagesgetriebe, der Materialität heutigen Denkens entzieht, eine Empfindungszartheit, die sich selbst Genüge ist, die Erfüllung, doch nicht Übersteigerung sucht. Eine so beschaffene, durch keine Leidenschaft verwirrte, aber auch nicht schöpferisch angeregte Musikerseele wirkt sich naturgemäß in der Reproduktion hoher und großer Kunstwerke aus und findet diese in dem Schatz der klassischen Werke, die durch eben jene Lauterkeit der Gesinnung, eben jene Harmonie von Mittel und Absicht charakterisiert sind. Hier, wo Wirkung ohne Wirkungswillen ist, wo noch keine mechanistische Tendenz die Maße und die Schönheit stört, ist das Fundament der Furtwänglerschen Interpretationskunst, auf dem Ethos Beethovens, auf dem festen, ungebrochenen Rhythmus der Klassiker. Der eigenartige, auf vitaler Schwäche beruhende Persönlichkeitsmangel zeitigt — namentlich bei Beethoven, aber auch bei allen anderen urdeutschen, herbstarken Musikernaturen — eine bemerkenswerte, kaum erlebte Objektivität in der Darstellung; diese kann erst eine besondere Gefühlslegierung durch die besondere, wesensverschiedene Dirigentenpersönlichkeit gewinnen. Und doch tragen Furtwänglers Ausdeutungen ihre unverwechselbaren Merkmale, und zwar darum, weil zu der bezeichneten noch eine zweite Grundkraft tritt: ein tiefbohrender Intellekt, eine wirkungsbewußte Geistigkeit, die den kernhaften Glauben, das priesterliche Musiktemperament durchdringt und wechselseitig steigert. Da aber die Bewußtseinskritik nicht nachträglich einsetzt, sondern dem Schöpfungsprozeß elementar beigemischt ist, so gibt es bei diesem Manne kein Gegeneinander, nur ein Miteinander der Kräfte, gibt es keine »Auffassungen«, keine interpretatorischen Willkürlichkeiten, sondern immer nur ein Muß. Selbstverständlich besteht im Bereich reproduktiver Kunst keine Endgültigkeit,

vielmehr bloß die Einmaligkeit, aber das Bewußtsein der Relativität im Nachschaffenden selbst, das einen Moment zu früh, zu heftig kommt, zerstört den Organismus des Kunstwerkes. Davor sind wir bei Furtwängler sicher. Ganz vereinzelt sind allerd ngs Trübungen, Unsicherheiten, Gewaltsamkeiten bei ihm zu spüren, und gewiß wird einmal die Krise bei ihm einsetzen, wenn er sein Lebensgesetz: den Kräftekontrapunkt von Herz und Kopf zu tief erkennt, d. h. überbetont. Die Gefahr für die Persönlichkeit liegt immer nur im Zentrum der Begabung, in ihrer Stärke, nicht in ihrer Schwäche. Wird das immanente, tiefwirkende Lebensgesetz zu bewußt, so führt das zum Konflikt, ja zum Untergang der Natur. Auf Furtwängler bezogen, heißt das: läßt er seine Grundkraft — die Synthese von elementarem Musikgefühl und kritizistischem Kunstempfinden — nicht richtig ausströmen, sondern überschärft er sie, so wird aus Gewinn Verlust. Der Gewinn war bisher nichts weniger als die Verdeutlichung der klassischen Musik. Wie der Glaube von der Internationalität der Tonkunst ein Irrtum ist, so auch der von ihrer Ewigkeitswirkung. Sie ist im Gegenteil temporär durchaus bedingt, darum kurzlebig und bedarf in der Reproduktion des ausdruckhaften oder formalen Nachdrucks. Den formalen, den wir Stil nennen, sucht Furtwängler nur selten; wenn er es tut, dann freilich auf die aparteste Weise: etwa in der »Bürger als Edelmann«-Suite. Gewöhnlich ist er jedoch, im Gegensatz zu der Mehrzahl unserer Künstler, um den Inhalt, den seelischen Gehalt bemüht. Diesen meißelt er erdrückend plastisch heraus. Darum ist er uns der beispielhafte Mittler aller Ausdrucksmusik von Händel-Bach bis Mahler-Schönberg geworden. Und hier liegt auch der Grund, warum ihm Haydn näher ist als der Sinfoniker Mozart, der die reicheren Blüten treibt, immer aber bloß spielerisch bewegt ist. Furtwänglers gerade, kerndeutsche Natur, die unbedingt das christlich-germanische Schönheitsideal irgendwie trifft, ohne darauf abzuzielen (und ohne daß sich »sein« Publikum dessen allzu bewußt wird) zeigt sich hier in ihrer Ehrlichkeit, in ihrer unverwirrbaren Einseitigkeit, die etwas Bezwingendes hat. Denn nur aus dem direkten Kunsterlebnis, nie aus distanziertem Interesse schöpft sie ihre Kräfte. Die staunenerregende Gedächtniskraft des Dirigenten findet dabei gleich ihre Erklärung: sie ist nicht mechanisch sondern seelenhaft und beruht auf der lebhaften Apprehension, in die der aufnehmende Künstler versetzt worden ist. Darauf und auf dem Umstand, daß Furtwängler beim Dirigieren sein Ich völlig einsetzt, beruht seine fortreißende Überredungskraft. Er ist eine Synthese von Schuch und Mahler, hat den blendenden Glanz, die Beherrschtheit jenes und die Leidenschaftlichkeit dieses. Fast könnte man an Dämonie, an das Walten einer dunklen, allverzehrenden Kraft glauben — so machtvoll und angreifend ist seine künstlerische Exaltation. Bei näherer Hinsicht ist es freilich der Strom der Musik an sich, der den Dirigenten, die Kapelle, das Publikum so heftig ergreift. Es fragt sich nur, ob die gesunden Säfte Furtwänglers auf die Dauer stark genug sind,

um der Abnutzung durch die unablässige Kunstübung zu widerstehen. Ich meine nicht allein die körperliche, sondern vor allem die psychische Abnutzung, die einer feinen, schwächeren Persönlichkeit droht. Darum wird dieser fanatische Kunstpriester Zufuhr von außen, eine erhöhte Vitalität suchen müssen, zumal er der ganzen Anlage nach weniger jünglinghaft als männlich-starr, also nicht sehr entwicklungsfähig scheint. Wir erleben hier, wie sich ein weicher, verträumter Mensch absichtsvoll strafft und zu mächtigen Kunstleistungen steigert. Der anspornende Wille wird musikalisch übersetzt und im Rhythmus, in der energetischen Hochspannung deutlich. Die Verstandeskraft, die zwar die große Liebe nicht ausströmen, den künstlerischen Selbstgenuß nicht aufkommen läßt, wird doch niemals nüchtern dozierend auf Bülowsche Weise. Sie ist mit soviel Feuer, soviel Stärke gepaart, daß die Publikumswirkung elementar wird. Freilich: noch in der Ekstase wirkt das Lebensgesetz, die ästhetische Bewußtheit des Nachschaffenden, sichtbarlich durch — aber die Schärfe der Ausdeutung ist kein Schade, vielmehr ein Vorzug. Bei Furtwängler ist die Welt Wille, bei Nikisch war sie Erscheinung. Da aber Musik nicht Ruhe, sondern Energie, eine strömende kosmische Kraft von eigenen Gnaden ist, so kommt der Lebende ihrem Wesen näher als der tote Meister. Danken wir jenem für die Verdeutlichung, für die Erlebnisnähe seiner Kunst. Fällt erst das Stück Bochetum von ihm ab, so dürfen wir Jungen unser Idealbild in ihm erblicken. Hat er doch das vorwiegend Gesellschaftliche der öffentlichen Veranstaltung, das unter Nikisch nur zu deutlich spürbar war, unterdrückt und dadurch die Konzertmusik verinnerlicht, wie niemand neben ihm, hat er doch das Publikum wieder zum Werk erzogen und das Pultvirtuosentum, das der eigenen Person dient, gänzlich abgestreift. Natürlich ist er (wie alles wahrhaft Neue, das Auseinandersetzung fordert) nicht leicht zu begreifen, und wer mit einer vorgefaßten Kunstmeinung zu ihm kommt, wird leicht beunruhigt werden. Namentlich in klanglicher Beziehung befriedigt er die Leute häufig nicht — und in der Tat: die Klangerscheinung, die Klangverschmelzung gilt ihm wenig gegenüber der Bedeutung des Musikgeschehens. Der Ausdruckswille wird ausschlaggebend für die Kunstgestaltung, nicht das oberflächliche Stilprinzip. Darum ermangelt Wilhelm Furtwängler manchmal der »Feinheiten« im einzelnen, es gibt bei ihm keine spielerischen Effekte, keine outrierten Wendungen, keine zugespitzten Schlüsse, die man geistreich zu nennen pflegt. Er ist vielmehr Synthetiker und kommt von der Idee, dem großen Plan her, der alles durchdringt und mit stärkstem Ausdruck sättigt. Und obschon die Vorbereitung die denkbar sorgfältigste ist, obschon er nur bei völliger Beherrschung an den Stoff geht, so gibt es doch mitunter bei ihm tote Stellen — nämlich dann, wenn die Musik spielerisch wird und des Inhalts ermangelt. Dann behandelt er manches läßlicher, kümmert sich weniger um die klangliche Balance und wird nervös. Darin liegt der Unterschied:

Nikisch war der Geführte, der den Intentionen des Orchesters, den Nüancen der Spieler nachgab, Furtwängler ist der Führer, der Autokrat ohne Widerspruch, der unsicher wird, wenn man ihm das Zepter entwindet. Eine Carmen, eine Verdi-Oper kann man sich nur schwer von ihm denken. Und doch wäre es verfehlt, in ihm den Disziplinator, den Musikhandwerker zu sehen, der, auf der höchsten Stufe, Mengelberg heißt. Da, wo bei diesem die Musik aufhört, fängt sie bei jenem erst an: sie wird eine strömende Naturkraft, atmet im Orchester wie ein Lebewesen — kurz: ist kein Sein sondern ein Werden. Gefühle sind vielfach deutbar und künstlerisch nicht fest zu fixieren, weil auch das formalmusikalische Mittel: die Melodie dem Wesen nach Energie und Bewegung ist, wie Ernst Kurth nachgewiesen hat. Unsere Notation ist zudem nur Hilfsmittel, eine Unterlage, auf der der »nachschaffende« (aber doch schaffende!) Musiker frei schalten darf. Denn Inspiration ist momentan und verliert ihr Wesentliches, wenn sie in Notenköpfe gebannt wird; das Wesentliche aber zu verlebendigen, ist Aufgabe des reproduzierenden Künstlers. Und was dem gedanklich und gar literarisch infizierten Meisterpianisten Busoni erlaubt ist, muß auch Furtwängler erlaubt sein, der einzig aus dem Musikalischen gestaltet. In der Tat: Wilhelm Furtwängler ist unbeschadet der mannigfachen Gaben, die auf ihn gehäuft sind, in erster Linie Musiker, ist es vom Herzen bis in die Fingerspitzen, in jedem Belang: im technischen, mechanischen, gehörsmäßigen, klanglichen, dynamischen, agogischen und rhythmischen Sinne. Namentlich im rhythmischen — was seine Verwandtschaft mit Felix Weingartner erweist. Aber während bei diesem der Marsch-Rhythmus energievolle Spannung, eine angenommene Haltung ist, die im Musikablauf immer wieder ein heiteres, kleineres Naturell durchscheinen läßt, lebt in Furtwängler das architektonische Gesetz der Musik als Lebensgesetz. Und dies Elementarische bei ihm ist so zwingend in der Wirkung auf den Klangkörper, daß hier tatsächlich die letzten Ausdrucksmöglichkeiten erreicht werden, ohne daß darum ein Chaos entsteht, weil das süddeutsche Temperament, die heilige Besessenheit doch immer durch den mäßigenden Geist, durch die norddeutsche Gedankenschärfe paralysiert wird. Dem entspricht auch die Wirkung auf die hörende Menge, die hier zu ernster, aktiver Kunstempfängnis, abseits von allem Repräsentativen, was unserem bürgerlich einseitigen Konzertleben anhaftet, angehalten wird und starke, bleibende Eindrücke davonträgt. Als Koeffizient muß hier nächst dem Zauber der lebendigen Besonderheit des Künstlermenschen, nächst der geheimnisvollen Suggestion, die dieser an sich schlaffe, untriebhafte Mann übt, auch wenn der notenfressende Orchestermusiker keinen Blick zu ihm wendet und keinen empfängt — als Koeffizient muß hier Furtwänglers expressive, bildlich aufschlußvolle höchstpersönliche Dirigiertechnik genannt werden. In diesem Fall bewahrheitet sich wieder, daß der Kapellmeister geboren und nicht erzogen wird. Die Musik durchdringt den ganzen Körper, die Arme, die Hände

und macht die inneren Spannungen, die transzendenten Kräfte deutsam. Streicher-, Holz- und Blechempfinden sind gleichmäßig ausgebildet und stacheln den gesamten Klangkörper zu Höchstleistungen. Unvergeßlich die gotische Gebärde, wenn Furtwängler in der Hauptsteigerung kraftvoll gereckt nach vorn springt und dann abgespannt zurückfällt. In diesem wirkungsvollen Anziehen und Nachlassen der Tempi, das nur mitunter in den Ouvertüren, den Stücken kleiner Form zu heftig geschieht, spielt er seine stärksten Trümpfe aus. Der feste Plan, nach dem er, der Synthetiker, der erkennende Geist, arbeitet, schließt aber doch keineswegs die Momentaneität des Gestaltens und damit die Freizügigkeit des Werkes, die Differenzierung durch die Spieler aus: im Gegenteil, das Rubato wird bei der Empfindlichkeit des Dirigenten zum Kunstgesetz — in solcher Weise, daß Furtwänglers Tempo- und Ausdrucksmodifikationen der Schrecken der Buchstabengetreuen und Schriftgelehrten geworden sind. Ich freilich erblicke in seinem Beethoven nichts Gewolltes, Überspitzes, sondern zuerst und immer wieder die wunderschöne, harmonische Formklarheit, wie sie sich aus dem Weltgefühl des schaffenden Künstlers und seiner Zeit ergibt. Beethoven ist der Exponent des heroischen Zeitalters. Das aus dem Kampf der Empfindungen, dem Kontrast zweier Themen gewonnene klassische Sinfonieschema findet bei ihm erst seine Inhaltserfüllung. Und die Charakterentwicklung des Satzes, der Sinfonie zu einem bestimmten Ziele, die so logisch und mählich erfolgt, fordert vom Kapellmeister jenes Auge für die große Fläche, jene unsprunghafte, konzentrierte Empfindung, die heute so selten ist. Darum treffen die einen das Beethovensche Zwielicht, den Dämmer, die allgemache Steigerung überhaupt nicht, und die anderen forcieren sie. Wilhelm Furtwängler aber hat von Natur aus die monumentale Baumeisterkraft, er verstärkt nur, wenn es ihm notwendig (und zwar körperlich zwangsmäßig, nicht intellektuell notwendig) ist, die Konturen und die Füllung, die Form und den Inhalt geistig entrückter Kunstwerke. Und geistig entrückt ist uns selbst der Menschheitsmusiker Beethoven, der durch Furtwänglers sinnbetonte, ausschürfende Nachgestaltung noch in den schwächsten Nebenwerken zum Erlebnis wird, das aller Kunstübung einzig Berechtigung gibt. So wird jedes Werk, ob es nun heute oder vor Jahrhunderten und unter konträren Bedingungen geboren, einmal mit den frischesten Sinnen, dem gegenwärtigsten Affekt angepackt, zum anderen in seiner zeitbestimmten Struktur verdeutlicht und distanziert. Vorherrschend ist jedoch bei dem Ausdruckskünstler meist der Zug des Herzens, die Gefühlsintensität — was vor allem der »Papa Haydn« zu spüren bekommt, der höchst lebendig und jugendfrisch vor uns aufersteht. Über das Verhältnis des Dirigenten zu Mozart könnten wir erst sprechen, wenn wir die Hauptwerke, die Opern, von ihm gehört haben. Hier bleibt zu bedauern, daß wir Berliner den Theaterkapellmeister Furtwängler, dessen Stern vor einem Jahrzehnt in Lübeck zu leuchten begann, überhaupt

nicht kennen; man sagt, daß er als solcher noch größer denn als Sinfoniker ist, und es leuchtet in der Tat ein, daß er am Opernpult sein improvisatorisches Genie noch wirkungsvoller spielen lassen kann. Von Beethovens aufrüttelnd dargestellter »Neunter«, bei der Furtwängler übrigens alles Reflektierende dem beschwörenden Pathos unterordnet, wissen wir, welch eminenter Vokaldirigent für die großen Bach-Werke verloren gegangen ist, deren Mystik sicherlich von ihm intuitiv erschöpft würde, wiewohl er sicher nicht gottgläubig im Jakob Böhmeschen Sinne ist. Man schaffe dem Manne die Möglichkeit, im rechten Raum mit den rechten Leuten für das rechte Publikum ungestört Musik zu machen, und wir würden kulturbedeutsame Tage erleben, wie nicht mehr seit Wagner und Mahler. Als Interpret der Romantiker ist Furtwängler von hinreißendem Überschwang; hier, wo die Form zwar noch gewahrt, das Formbewußtsein aber erschüttert ist, findet er das freieste Feld für seine virtuose Deutungskunst; ganz gleich, ob er nun Weber urmusikalisch phrasiert, dehnt und zusammenfaßt, ob er Schumann dionysisch kräftigt, ob er Schubert einen Schuß norddeutsch-herben, tragischen Wesens zuführt, ob er Tschaikowsky seine russische Weite wiedergibt, ob er Berlioz in dämonische Tiefen verfolgt: stets ist der Eindruck elementar und berauschend. Auch der Spätklassiker Brahms gewinnt bei ihm eine heldische Gewalt; die Qualität der Gesinnung, des Kunstempfindens und der formalen Arbeit spricht den Dirigenten ungemein an, erregt ihn schöpferisch und läßt die Nachgestaltung namentlich in den Schlußsätzen zu ungeahnter Empfindungsgröße wachsen, die nichts Bürgerliches mehr hat und aus südlicheren Gefilden zu kommen scheint. Richard Wagner, durch das Medium Furtwängler gesehen, muß ein nachhaltiges Erlebnis sein; niemand kann die menschliche Affektskala so durcheilen und betonen wie er, der mit jungfräulicher, ahnender Seele an die Manifestationen des universellsten Geistes geht. Bei Bruckner werden die unbedingten Verehrer teils durch die Wucht, die konstruktive Pracht, die erfüllende Liebe der Interpretation gepackt, teils durch das Eindringen eines persönlichen Elementes beleidigt. Diese vergessen, daß Bruckner, so genial er in Einfall und Durchführung, doch nicht klarbewußt war, um seinem ungezügelten Musiktriebe die gemäße Form zu geben, die eben nicht mehr die klassische sein durfte, und daß sein Empfindungskomplex weder umfassend noch gestuft genug war, um weltbedeutend zu werden — daher es im Nachschaffenden besonderer Kräfte bedarf, wenn er die formalen und ideellen Schwächen vergessen machen will. Gelingt es ihm wie Furtwängler, der in diese Welt der reinen Vorstellung willensmächtig eindringt, so ist der Gewinn offensichtlich. Auch bei Gustav Mahler treten merkliche Veränderungen in der Präsentation der Werke ein. Mahler, vorerst der letzte große Expressionist in der vollen Wortbedeutung, eine überragende Persönlichkeit am heutigen Maßstabe gemessen, eine gebrochene, abgezogene Natur im Vergleich zu klassischen Vorbildern, ersetzt durch seine Intelligenz, seine

Nervenempfindlichkeit, die stets eine Unzahl assoziativer Einfälle bereit hat, den Mangel an Begnadung, an direkter, lebensnaher Vision, und gibt da, wo seine Phantasie leerläuft, dem mechanistisch-expansiven Triebe, der unserer zeitgeistig beeinflußten Musik schon von Wagner her anhaftet, zielstrebig nach. Man spürt nun bei Furtwängler trotz aller Beteiligung des Herzens und des Kopfes doch immer den Individualitätsgegensatz in der Umdeutung der formalmusikalischen und somit der inhaltlichen Elemente durch. Und so hinreißend auch der Gesamteindruck etwa der Auferstehungssinfonie war: irgendwie vermißte man doch das Hinterweltliche, das unaussprechbar Metaphysische, das hier zwischen den Tönen, und das Furtwänglers erdhafter, weniger nach oben als in die Tiefe gerichteten Natur nicht gegeben ist. Aber gerade die Tatsache, daß die Auslegungen dieses Künstlers oft strittig sind, beweist doch seine Interessantheit. Eine Interessantheit, die ursprünglich, nicht gemacht ist, die das Persönliche nicht selbstgefällig hervorkehrt, sondern in die Schöpfungsidee einstellt. Die musikalischen ABC-Schützen, Paukernaturen und ewig Gereizten werden freilich durch die Unantastbarkeit seiner Gesinnung, die Überlegenheit seines Geistes, durch das Ausmaß seines Talentes und seines Könnens beschämt und hassen ihn instinktiv. Und doch sollten, müßten, würden sie, wenn sie nur Furtwänglers einzig inspirierte und inspirierende Probenarbeit kennten, zu der Überzeugung gelangen, daß hier der Bestimmung zum Musiker diejenige zum Kapellmeister in einer Weise entspricht, wie nicht wieder seit Artur Nikisch.

JUNGE KLASSIZITÄT

VON

HERBERT TIADEN-BERLIN

Es war vor ungefähr zwei Jahren, als *Busoni* zum ersten Male seinen Begriff einer »jungen Klassizität« aussprach und damit der Kunst (und dem Leben) einen neuen Ausblick zum Stil öffnete — womit gemeint ist die einheitliche und allgemein überzeugende Gestaltung des Zeitgeistes. Aber die Zeit war für die Anregung noch nicht erfüllt; vielmehr gehörte Mut und Entschlossenheit, auch ein unbedingtes Vertrauen dazu, sich mit seinen Anschauungen schnell in Gegnerschaft zu setzen einer Vielheit gegenüber, die einer Klassizität abhold war.

Es scheinen aber verflossene Monate, in denen Ereignisse von Jahren sich ballten, wie Jahre auch zwischen dem Heute und jüngster Vergangenheit zu liegen. So ist es möglich, daß in kurzen Zeiträumen allgemeine Anschauungen auf vielen Gebieten so schnell sich ändern konnten (ein Zeichen der

Entwicklung vom Werden zum Sein — ein Merkmal der Jugend — des Übergangs). So ist es möglich auch, daß aus der Zeit der letzten Neuheiten und Überraschungen heraus eine unverkennbare Neigung fortschreitet, mit ruhigerem Genuß auf die alten Meister zurückzugreifen, auf ihre Innerlichkeiten und auf ihr Formgefühl, das, was sie unsterblich macht.

Raffael und Goya werden neu entdeckt und Eckehardt und Angelus Silesius prächtig herausgegeben. Callot und Schinkel sind reizvoll — und anerkannt wieder die Prosa Goethes, die vor nicht langer Zeit vogelfrei war für viele. Auf den Bühnen versucht man den Versen Kleists gerecht zu werden, die durchaus und unverkennbar Verse sind und nicht nur Notwendigstes im Telegrammstil ins Publikum hämmern. Im Musikleben der jüngsten Zeit nimmt Mozart so große Bedeutung an, daß man ihn als »wieder modern« genannt hat.

Hast und Atemlosigkeit (der Maschine und der Zivilisation entwachsen) weichen einer tieferen und menschlicheren Besinnung; Erlebnis in Bausch und Bogen kehrt um zum verinnerlichten Erleben.

Wohl kann nicht behauptet werden, daß subjektivistischer Organismus in eigener Erschöpfung nun zusammengebrochen wäre — daß die Expression von Magengefühlen und Gefühlchen (Prunkkleider oder Dekolletés ihrer Erzeuger) eine Seltenheit geworden sei — selten also die Erscheinung verwirrter Inhalte in wirren Formungen — daß der große Zug der Kunstgestaltung heute in lauterster Wahrhaftigkeit zum reinen Werk ginge, zu dessen Schönheit und Vollendung, zu dessen Eigenleben und objektiver Wertigkeit — aber das kann behauptet werden: Daß die Gegenwart ihrem Gestalten kritischer und skeptischer gegenübersteht als letzte Vergangenheit es konnte (ein Weg zur Objektivität) — daß ein weiteres Gefühl, fließend noch unter der Oberfläche, mehr und mehr sich bewußt wird, ein Gefühl für die Architektur einfacher Geradlinigkeit nach oben, erbaut auf massiven Fundamenten und abgeschlossen von der nach Gesetz zuverlässig sich wölbenden Kuppel, gespannt über einen Raum, der großzügig empfunden und gemessen, in seiner Einheit und in seinen vollkommenen Maßen überzeugt, in seiner Geschlossenheit die Ruhe gewährt und in seiner bewußt naiven Selbstverständlichkeit und Reinheit das wahre Gefühl weckt.

Diese Innerlichkeiten, die nach Schwerkraftgesetzen sich klarer werden und in größere Bereiche fließen, sind schon nicht mehr gut anders als klassisch zu nennen. Sie sind die Fundamente des stofflich-geistigen Werkes und auf ihnen kann nicht anders gebaut werden als in ihren Maßen: ebenfalls klassisch.

Unter Klassizität ist aber nicht mehr und nicht weniger zu verstehen als kongeniale Kristallisation einer Geistigkeit, die in Wahrheit gestaltungswillig und gestaltungsfähig ist. Zum einen gehört notwendig ein lauteres Streben zum Geist, die Möglichkeit tiefster Versenkung, bedingungslose

Hingabe und die Liebe zum Werk an sich, d. i. die künstlerische Objektivität — zum anderen aber die Erkenntnis der Epoche, die Fähigkeit, sie in Einheit und Eindeutigkeit zu spiegeln und ebenso das Wissen um alle Ausdrucksmöglichkeiten (was Schulung und Bildung und Arbeit erfordert) — endlich: (eine Forderung des Formalen) die Umfassung und Beherrschung aller Ausdrucksmittel, ein unanfechtbares Können, das wieder Schule, Arbeit und Ausdauer verlangt. — Beide aber, Gestaltungswille und Gestaltungsfähigkeit, fordern für sich das Vorhandensein einer geistigen Kultur; das bedeutet: Es muß der Schaffende mit seinem Menschlichen schauend, erkennend und erlebend im Erdhaften — in der Materie stehen; er muß wurzeln im Leben als Erscheinung und verbrüdert und organisch verbunden sein mit aller Umgebung. Sein Haupt aber muß über die engeren Horizonte hinausragen in den großen, umfassenden Rundblick hinein; seine Sehnsüchte müssen im Ewigen, Unlöslichen, in der Metaphysik ihre Heimat haben; das Ziel seines ernsten Schaffens muß sein: die absolute Kunst.
Das Überirdische, das so in die Materie hineinfließt, das süße Grauen, das geheime Weh oder auch das olympische und dionysische Gelächter von Jenseits, kurz, das metaphysische Gefühl, erhebt sie, die Materie, aus der stofflichen Zufälligkeit in die unvergängliche Bedeutung, aus dem Zeitlichen in das Zeitlose.
Wenn dieses Gefühl anders auch mit »Religiosität« (in weitester Bedeutung) bezeichnet werden kann, so folgt daraus, daß ein Künstler ohne diese Religiosität nicht denkbar, ein Zeitalter ohne sie nicht in der Lage ist, sich im Kunstwerk als Kulturdokument von unvergänglichem Eigenwert rein kristallisieren zu können. In welchen Erscheinungsformen Religiosität aber sich äußert, ist dabei nicht von Bedeutung; diese geben nur dem Linearen, dem Stil (als kunsthistorischer Begriff zu fassen!) die Eigenart.
So bildet sich unter dem Einfluß gigantischer Götter, im Rhythmus eines kosmischen Mystizismus, die charakteristische Kunst Ägyptens. Der weite Olymp mit der Aristokratie und Schönheit seiner Bewohner gibt den griechischen Bauwerken, Plastiken und Malereien ihr Gepräge. Das erste Christentum, sozial, unantastbar und selbstsicher, schafft sich seine solide Mönchskultur; und der Geist des eroserfüllten Mittelalters kündet sich in seinen verschiedenen Schauungen und Abstufungen in der Gotik, um in den abfallenden Rundungen des Barock sich der Erde und dem begrenzteren Leben wieder zu nähern.
Das Formale dieser großzügig angeführten »Stile« ist aber so unterschiedlich voneinander, wie die Menschen, die sie schufen, in ihrem äußeren Gestus und im inneren Lebensrhythmus verschieden voneinander sind. Was sie alle verbindet, die Werke und die Schöpfer, das ist die geistvolle Verinnerlichung, das, was genügsam erkenntlich als das klassische Element bezeichnet worden ist. Es können in diesem Geiste Formen geschaffen werden,

wie sie nie eine andere Zeit kannte; nur ihre Wirkungen sind gleich: indiskutabel und überzeugend. Eine Angst vor dem Epigonentum im klassischen Geist ist sowohl unbegründet als auch auf den niederen Begriff des Formalen einseitig und falsch gerichtet. So müßte man sehen: ob es nicht einen Schildbürgerstreich bedeute, wollte einer seine Sache falsch zu Ende bringen, weil ein anderer vor ihm es richtig schon konnte.

Und doch ist trotz ihrer Eigenwilligkeit in der modernen Kunst das Epigonentum so auffällig, daß es dem Laien nicht verborgen bleibt. Man darf den Begründern der Richtungen ihre Eigenheiten nicht absprechen, doch kann man diese ebensowenig begrüßen. Sie sind Illustration einer Zeit, der es an Kultur und Metaphysik mangelt; sie gestalten ein Negatives und nicht ein Positives der Epoche. An diesem Negativen in der Kunst ist die Naturwissenschaft am meisten verschuldet. Sie erzeugte nicht nur das Maschinenherz und die Zivilisationseile, sie beeinflußte auch das metaphysische Gefühl so sehr, daß es sich in weiten Bereichen einfach in »Intellekt« auflöste.

Der intellektuellen Einstellung verdanken die Impressionisten ihr Dasein, die da philosophieren über psychisches und physisches Sehen. Es interessiert das Problem der vierten Dimension oder die Raum- und Flächenkomposition, bis zu den verschiedensten Auswüchsen plakathafter Schildereien sich steigernd. Aus diesem Geiste heraus wächst das Spitzfindige und Komplizierte, gelehrtenhaft strittig darum, im Gegensatz zum einfachen und überzeugenden Kunstwerk. Aus dem Naturalismus hervorgegangen ist die brutale Übertreibung des Unschönen, Häßlichen und Abstoßenden im Leben. In der Malerei und in der Literatur riecht es sehr nach Fleisch und Operationssaal, oder es macht sich, beeinflußt von Kunstgeschichte und Völkerkunde, eine rassefremde Exotik geltend. Die überschwengliche Reaktion, leidenschaftlich ins Extrem schießend, blieb natürlich nicht aus. Den Raffinierten halten die Primitivisten, Infantilisten und Dadaisten die Stange, den Naturalisten die typisierenden Idealisten und romantischen Metaphysiker. Wenn man sowohl bei den »Intellektuellen« als auch bei deren Gegnern starke Talente und fähige Gestalter anerkennen muß, so liegt bei den meisten von ihnen die Tragik offen zutage, experimentierend für eine kurze Epoche anstatt für das Jahrhundert und dessen Stil gewirkt zu haben. Auf ihren immerhin kräftigen Schultern steht das Heer der Nachschöpfer — die zum mindesten ihre Anreger variieren. Gemeint sind die, die sich die jeweilige »Moderne« um jeden Preis aufpfropfen wollen, die da glauben, eine eindeutige und erkenntliche Architektur in Bau und Bild — einen anspruchslosen Satz — oder eine melodische Melodie als Veraltetes ansehen zu müssen. Damit erwächst ihnen die Gefahr der Selbstvergewaltigung und der inneren Verkrampfung — kokett spielt sich ihnen die Gelegenheit in die Hand, unter der Willkür, vom Subjektivismus sanktioniert, mit mehr oder weniger Geschick ihre Unfähigkeiten verbergen zu können.

Und diese Gelegenheit wird heftig ausgenutzt.
In der Architektur verbirgt sich der Mangel an großzügigem Gefühl, an einheitlicher Konsequenz, an Kraft und Können unter einer bizarren Phantastik mit exotischem Ornament, je fremder je besser. In der Malerei ist jede Linie und jeder Klecks mit subjektivistischen Argumenten diskutabel, denn ein jeder kann sich den Spaß erlauben, Definitionen aufzuheben und seine eigenen Begriffe zu haben. Wenn sich dem Maler »Energie« als Strich offenbart — entlanggezogen am Lineal und in einem Kreis endend, dann hat er es nicht allzu schwer, Energie zu gestalten. Ob »seine« Energie nur überzeugt? Wenn ja — dann dokumentiert sie sich als klassisch.
Die Bühne war nahe daran stilisiertes Deklamationshaus für dramatische Gedichte zu werden. Man hatte vergessen, daß sie die Welt bedeutet. Man will dort Illusion, nicht Deklamation des Lebens. Wenn der Vorhang, die Treppe, der Lichtkegel für viele dramatische Gedichte der Jüngsten geschickte und raffinierte Anpassungen und Ergänzungen waren, so durfte man mit diesen modernen Bühnenmitteln nicht Dramen stilisierend vergewaltigen, die wirklich die Illusion des Lebens geben (Shakespeare). Es ist dies gegen den Geist und die Bedeutung des Theaters und bedeutet Gefahr und eine Dekadenz und ist so auch schon empfunden worden. Daß man mit den bunten Scheinwerfern nur oberflächliche Illusionen schafft, sollten sich die Regisseure vorhalten und mehr Mühe auf die materielle Gestaltung der Bühne verwenden. Vor allem sollte ihnen die Erkenntnis dämmern, daß es unkünstlerisch ist und die Illusion zerstört, wenn man eine stark handelnde Figur mit dem Scheinwerfer aus der Szene reißt, mit der sie handelnd doch immer verbunden bleiben müßte. Das ist Haschen nach einem Effekt, kleinlich auf Details gerichtet und den künstlerischen Gesamteindruck benachteiligend. Literatur und Bühne haben sich in diesem Geiste wechselbezüglich beeinflußt und gesteigert. Doch, wie zu Anfang gezeigt, kamen beide dahin, ihn wieder zu überwinden.
Von der Musik, der internationalsten der Künste, gilt dasselbe, was von dem Drama, der Bühne und den bildenden Künsten gesagt wird. Die Häßlichkeit ist Trumpf im Konzertsaal, und Experiment findet man auf allen Wegen. Wenn ein inneres Streben nach abgerundeter Schönheit, nach Harmonie und absoluter Musik auch allzu selten ist, so dürfen wir Jungen in der Erscheinung *Busonis* einen bewußten Schöpfer im klassischen Gedanken erkennen, einen Anreger im Streben nach absoluter Kunst. Leiten darf uns die Erkenntnis, daß in seiner Innerlichkeit Klassizität zu einer Kultur sich gestaltet, die zuerst, rein und beglückend das romanische Element mit dem germanischen vereinigt.

VOM PARTIENSTUDIUM DES OPERN-SÄNGERS

ERFAHRUNGEN UND RATSCHLÄGE AUS DER PRAXIS

VON

ERICH ENGEL-BERLIN

Drei Faktoren müssen zum Gelingen einer musikalisch-dramatischen Aufführung zusammenwirken: die Leistung des Orchesters, die Gestaltung des Bühnenbildes und die gesangs-dramatische Darstellung durch Soli und Chor auf der Bühne. Die Leistung des Orchesters ist die Grundlage für jede Opernaufführung, die unentbehrliche Voraussetzung für deren Gelingen; es darf gesagt werden, daß die Leistungen deutscher Opernorchester auch an kleineren Bühnen durchaus auf jener künstlerischen Höhe stehen, die von ihnen bei gerechter Würdigung der jeweiligen künstlerischen und — heute nicht zu vergessen — wirtschaftlichen Verhältnisse zu verlangen ist. Auch die Gestaltung des Bühnenbildes wird fast überall, auch dort, wo nur sehr geringe Mittel zur Verfügung stehen, mit großem künstlerischen Ernst betrieben, man mißt diesem Faktor sogar vielfach eine Bedeutung zu, die ihm nicht zukommt: das künsterisch gestaltete Bühnenbild vermag wohl den Eindruck einer in allen übrigen Teilen wohlgelungenen Opernaufführung bedeutend zu vertiefen, es bleibt aber ohnmächtig bei einer orchestral und solistisch mißlungenen Darbietung. Der Brennpunkt jeder Aufführung liegt in der dramatischen Darstellung auf der Bühne, *sie* ist der Hauptwertmesser für das Gelingen einer Opernaufführung, bei ihr ist die Schuld zu suchen, wenn der kunstverständige Opernbesucher die Repertoirevorstellungen unserer Opernbühnen nur selten mit dem Gefühl der Befriedigung verläßt. Die Gründe hierfür liegen im Wesen der Sache selbst: die Leistung des Orchesters ist zum größten Teil von dem Können und der Willenskraft einer einzigen Persönlichkeit — des Dirigenten — abhängig, ein gleiches gilt von der Gestaltung des Bühnenbildes; mit einigen Einschränkungen hat dies auch für die musikalische Leistung des Chores zu gelten, für die in der Hauptsache der Chordirektor verantwortlich gemacht werden kann. Ganz anders aber liegen die Verhältnisse bei den Solisten: von ihnen ist jeder einzelne mindestens zum großen Teil selbst für seine Leistung verantwortlich, vor dem Publikum scheint er die Verantwortung für seine Leistung sogar allein zu tragen. Soll nun die Darstellung auf der Bühne der Leistung des Orchesters entsprechen, so dürften z. B. an unseren ersten Operntheatern nur ganz bedeutende künstlerische Persönlichkeiten auf der Bühne stehen; ein ständiges Ensemble dieser Art wird heute kaum irgendeine Opernbühne aufzuweisen haben, nicht nur aus wirtschaftlichen

Gründen sondern auch, weil in unserem Zeitalter die bedeutenden Bühnentalente in Schauspiel und Oper ganz besonders dünn gesät sind. Diesem unleugbaren großen Mangel kann bis zu einem gewissen Grade abgeholfen werden, wenn alle Beteiligten — Darsteller, Kapellmeister, Regisseur — sich vereinigen in dem Bestreben, die Intensität des Partienstudiums auf das äußerste zu steigern. Wie in diesem Sinne das Partienstudium beschaffen sein soll, wie mangelhaft es andererseits heute noch vielfach betrieben wird, welche Gründe hierfür in der künstlerischen Erziehung der Sänger und Kapellmeister, in der Organisation unserer Musikschulen und Opernbühnen zu finden sind und auf welchem Wege Abhilfe geschaffen werden müßte, davon soll im folgenden die Rede sein.

* * *

Das Studium einer Partie zerfällt in zwei völlig gesonderte Arbeitsgebiete: das musikalische und schauspielerische. Ein Schema möge den Verlauf des *musikalischen Studiums* veranschaulichen:

Musikalisches Studium einer Partie	I. rein-musikalisches Studium	a) Töne, Rhythmus, Tempo, b) Phrasierung, Dynamik.
	II. musikalisch-dramatisches Studium (Ausdruck)	a) gesangstechnische Behelfe, b) sprachtechnische Behelfe, c) Gestaltung der großen Linie.

Das *rein-musikalische Studium* hat in der Weise zu erfolgen, daß man die Partie streckenweise zunächst in bezug auf Tonreinheit, Rhythmus und Tempo, dann nochmals in bezug auf die Vortragsbezeichnungen durcharbeitet. Äußerste Beharrlichkeit, schrittweises Vorwärtsgehen, peinlichste Genauigkeit, ja *größte Pedanterie* sind unentbehrlich für das rein-musikalische Studium einer Partie. *Keine noch so unscheinbare 32stel Note, keine noch so kleine Pause, keine Fermate, die nicht ihre ganz bestimmte, oft erst im Verlauf des späteren Studiums zutage tretende Bedeutung für den musikalischen oder dramatischen Ausdruck hätte.* Ein anscheinend geringfügiges Versehen in den Anfangsstudien kann später oft ganz wesentliche Mängel nach sich ziehen. Ein Gleiches gilt von der Ausführung der Vortragsbezeichnungen, auch hier ist einzig die größte Genauigkeit am Platze. Ein crescendo mit darauffolgendem decrescendo — Einsetzen — Steigerung — Höhepunkt — Abflauen — Ausklang — peinlich genau nach der Vorschrift des Tondichters wiedergegeben, verbürgt in ungleich höherem Maße den wirkungssicheren Vortrag einer Stelle als poetisierende und gefühlvolle Bezeichnungen wie »leidenschaftlich«, »sehnsüchtig« u. dgl. Unsere Meister wenden daher solche Bezeichnungen nur sehr selten an; fast alle Wünsche für den Vortrag ihrer Werke haben sie deutlich in Noten und Pausen, in rhythmischen Werten, in Tempoangaben und in musikalischen Vortragsbezeich-

nungen niedergelegt. Unbedingter Gehorsam diesen gegenüber ist deshalb die höchste Pflicht beim Erlernen einer Partie: »Treue gegen den Geist und Buchstaben des Kunstwerkes — beides ist mehr identisch, als gemeinhin geglaubt wird« (Richard Strauß).

Wir wenden uns den *musikalisch-dramatischen Studien* zu und beginnen mit einer kurzen Erörterung der *gesangstechnischen Behelfe.* Hier eine Aufzählung der wichtigsten in Gruppen zusammengefaßt: 1. Behelfe, bei denen die stimmtechnischen Möglichkeiten der Vokale und Konsonanten (strengstens zu unterscheiden von ihren sprachtechnischen Funktionen!) in Erscheinung treten, 2. Behelfe der Atemführung, 3. instrumentale Gesangsmanieren der italienischen Schule, wie das Portamento, cercare il tuono, flautati, die, sparsam und im rechten Augenblick angewendet, auch in der deutschen Gesangsmusik zum bedeutungsvollen Ausdrucksmittel werden können. — *Alle diese Dinge müssen fast bei jeder Stimme in anderer Weise angewendet werden.* Der einstudierende Kapellmeister muß die Kunst verstehen, sie mit den unendlich verschiedenartigen gesangstechnischen Begriffen jedes einzelnen in Einklang zu bringen, natürlich, ohne sich darum in das Gebiet der eigentlichen Stimmbildung zu begeben.*)

Über die *Sprachtechnik* des Opernsängers herrschen nicht nur bei Laien sondern vielfach auch bei Fachleuten irrige Vorstellungen. Größte Deutlichkeit der Aussprache wird im allgemeinen als die höchste Aufgabe der sprachtechnischen Studien betrachtet. Nun ist es gewiß nur vorteilhaft, wenn der Zuhörer ohne Zuhilfenahme des Textbuches jedes Wort versteht. Doch wird die *künstlerische* Bedeutung der deutlichen Aussprache für eine musikalisch-dramatische Aufführung leicht überschätzt,**) dementsprechend auch ihre Bedeutung im Rahmen der sprachtechnischen Studien. Ein bisher nicht nach Gebühr beachteter Umstand ist geeignet, hier Klarheit zu schaffen. Es gibt nämlich viel mehr Sänger, als man gemeinhin annimmt, die, oft sogar auf Kosten ihrer gesanglichen Leistung, außerordentlich korrekt und scharf aussprechen — und dennoch versteht der Zuschauer sie nicht, und andere wiederum gibt es, die unscharf und flüchtig aussprechen — der Zuschauer aber versteht jedes Wort. *Die Verständlichkeit des gesungenen Wortes hat*

*) Die rein-gesangstechnische, tonliche Ausarbeitung der Partie steht völlig außerhalb des eigentlichen Partienstudiums; sie läuft zunächst gleichsam neben diesem her, dauert nach dessen Beendigung weiter an und darf nie als völlig abgeschlossen betrachtet werden. Leider lassen sich viele Kapellmeister dazu verleiten, gemeinsam mit unzähligen anderen Unberufenen als »Stimmbildner« im trüben zu fischen. Sie nähren dadurch den Dilettantismus, der diese Disziplin allenthalben überwuchert, und tragen zur Vergrößerung des unseligen Chaos der Gesangsmethoden bei.

**) Aus diesem Grunde ist auch das Mitlesen der Texte im Opernhaus zu verwerfen: das mitlesende Publikum konzentriert alle Aufmerksamkeit lediglich auf den nüchternen verstandesmäßigen Satzinhalt, die künstlerische Phantasie aber, an die sich der Tondichter stets in erster Linie wendet, liegt dabei völlig brach. Obwohl die Verhältnisse im *gesprochenen* Drama wesentlich andere sind, wird man auch hier die Erfahrung machen, daß man für die künstlerische Gesamtwirkung dann am empfänglichsten ist, wenn man das aufgeführte Werk sehr genau kennt, oder wenn man es zum zweiten oder öfteren Male hört und infolgedessen dem Erfassen des »Stofflichen« — zu dem vor allem der Satzinhalt gehört — keinerlei konzentrierte Aufmerksamkeit mehr widmen muß.

also mit dessen scharfer Aussprache viel weniger zu tun, als man gemeinhin annimmt. Die größere oder geringere Verständlichkeit des Sängers ist — im Gegensatz zu der des Schauspielers — vornehmlich von der *Beschaffenheit der Gesangsorgane* abhängig; sie vermag vielleicht auch durch die *Schulung der Organe* (Stimmbildung) wesentlich gefördert zu werden. Beim *Partienstudium* aber ist die Verständlichkeit zum größten Teil eine bereits gegebene oder nicht gegebene Tatsache, sie kann durch scharfes Sprechen nur unwesentlich mehr beeinflußt werden. *Die deutliche Aussprache ist also keineswegs das zu erstrebende höchste Ziel der sprachtechnischen Studien des Sängers, sie ist lediglich ein sprachtechnisches Ausdrucksmittel unter vielen anderen, überdies eines, das ganz besonders vorsichtig und sachgemäß angewendet werden muß.* Denn jede Gesangsleistung wird durch ununterbrochen scharfe Artikulation ungünstig beeinflußt. Überdies schafft diese eine nüchterne Atmosphäre von wirkungsarmer Gleichmäßigkeit — Licht und Schatten fehlen, der Ausdruck wird »nivelliert« — nicht die künstlerische Phantasie des Zuschauers wird zur Tätigkeit angeregt sondern günstigenfalls — d. h. wenn der Sänger auch wirklich verständlich ist — nur der Verstand.*) Das Ziel der musikalischen Sprachtechnik ist viel weiter und höher gesteckt. Sie soll dazu dienen, den *Reichtum der Sprache an dramatischen Kräften* auszuschöpfen — *ihre Gefühlskräfte, ihren Bilderreichtum, ihre suggestive Überzeugungsgewalt zur Wirkung zu bringen.*

Das dritte Gebiet des musikalisch-dramatischen Ausdrucks, *die Gestaltung der »großen Linie«* (die Bezeichnung ist nicht ganz zutreffend!) umfaßt und ordnet alle anderen Ausdrucksmittel; in ihrem Dienst arbeiten Gesangs- und Sprachtechnik. Die Gestaltung der großen Linie setzt vor allem die Fähigkeit voraus, den Stimmungsgehalt einzelner Szenen und ganzer Akte, die musikalisch-dramatische Charakterisierung der einzelnen Rollen scharf zu erfassen und bis in jedes kleinste Detail auch festzuhalten. Man muß genau zu sondern wissen, wo instrumental-gesanglicher, wo sprach-

*) Es gibt Partien, bei denen andauernd scharfe Artikulation zur Charakterisierung gehört: Loge, Mime, Beckmesser, Figaro. Ihre Zahl ist jedoch eine beschränkte und man tut sehr unrecht, z. B. Partien wie Alberich und Klingsor gleichfalls als Sprechpartien zu bezeichnen. Gerade Partien wie diese erfordern das größte gesangstechnische Können. Bei dieser Gelegenheit sei auch noch von einem anderen weitverbreiteten Vorurteil die Rede. Man hört oft das Schlagwort vom Mozart-Sänger und vom Wagner-Sänger als zwei streng voneinander geschiedenen Typen: der »Mozart-Sänger« soll für die Wiedergabe der Opernliteratur bis etwa 1850 besonders befähigt sein vermöge seines großen gesangstechnischen Könnens, der »Wagner-Sänger« dagegen, der seine Wirkung ausübe vermöge der dramatischen Schlagkraft eines weniger gesangstechnisch als vielmehr sprachtechnisch gut geschulten Organs, sei besonders für die Wiedergabe der neueren und neuesten Opernliteratur geeignet. In Wirklichkeit verhält es sich so, daß für die gesangliche Bewältigung der Wagnerschen Partien, für die Bewältigung der Brünnhilde, des Wotan, der Salome oder des Kardinals Borromeo dieselbe Beherrschung des *gesangstechnischen* Apparates gefordert werden muß, wie für die Werke Mozarts, Webers, und Verdis, daß andererseits Partien wie Figaro, Don Juan, Susanne (dies gilt nicht nur für die Rezitative, sondern genau so für die Musiknummern!) Monostatos, Pizarro, Kaspar, Rigoletto, Traviata, Jago, genau dieselbe Beherrschung des *sprachtechnischen* Apparates erfordern wie die Werke Wagners. Es gibt, was das *gesangstechnische Können der Stimme* anbelangt — abgesehen von dem *durch die Natur von vornherein festgelegten Charakter der Stimme* — keinen ernsthaften Unterschied zwischen Mozart-Sängern und Wagner-Sängern; man unterscheide nur zwischen Stimmbesitzern, die singen können, und solchen, die nicht singen können!

lich-dramatischer Ausdruck erforderlich ist, und dementsprechend die gesangstechnischen und sprachtechnischen Behelfe bald gesondert, bald gemeinsam anwenden; besondere Aufmerksamkeit erfordern in dieser Hinsicht die Ensembles, in denen oft Stellen rein-instrumentalen Charakters neben solchen stehen, bei denen der gesangsdramatische und sprachliche Ausdruck jeder einzelnen Stimme ganz persönlich geprägt ist. Hierher gehört ferner die Kunst des Kontrastierens, — die Fähigkeit, eine Steigerung wirksam vorzubereiten, zu entwickeln und wieder abzubauen, — die dramatische Gestaltung ineinandergreifender Dialoge, — das gleichsam erhöhte Herausarbeiten bestimmter Stellen, — endlich das sichere Bewußtsein für die Grenzen der Ausdruckgebung: *andauernd hochgespannter Ausdruck ergibt — genau so wie andauernd scharfe Aussprache — eine einförmige wirkungslose Fläche.* Von diesem Gesichtspunkte aus ist sogar *bewußte Ausdruckslosigkeit* ein wichtiger Behelf, der — im rechten Augenblick angewendet — seine Wirkung nicht verfehlen wird.

Nur ein Umriß der musikalisch-dramatischen Ausdrucksstudien konnte hier gezogen werden. Doch dürfte er genügen, um einen Begriff von der außerordentlichen Bedeutung dieses Arbeitsgebietes zu geben, das in der Praxis lange nicht nach Gebühr beachtet wird. *Denn was von der Bühne herab andauernd zu wirken und zu interessieren vermag, das sind fast nie Klang, Kraft und Timbre einer Stimme allein, selten auch nur ist es die überlegene technische Beherrschung des Gesangsinstrumentes an sich (z. B. bei Koloraturstimmen): — was das Publikum vom anspruchslosen Zuhörer bis zum Fachmann einzig dauernd zu fesseln vermag, das ist die Gestaltung des Ausdrucks und die aus ihr entspringende künstlerische Überzeugungskraft und Suggestionsgewalt des Bühnensängers.* Wenn die Ausdrucksstudien im allgemeinen nicht annähernd in dem Ausmaße betrieben werden, wie sie es ihrer großen Bedeutung wegen verdienen, so liegt die Schuld in den seltensten Fällen bei den Sängern selbst, sie liegt in verschiedenen Umständen, von denen später ausführlich die Rede sein soll. Immerhin trifft man auch auf Sänger, die auf dem Standpunkt stehen: »Der Ausdruck kommt auf der Bühne schon von selbst.« Sie täuschen sich aber ganz gewaltig: Auch sie kommen nie um das Ausprobieren der Ausdrucksgebung herum. Nur sind sie vielleicht vermöge großer Musikalität und eines gewissen ursprünglichen Theatertalentes befähigt, diese Tätigkeit — oft ganz unbewußt, gewöhnlich im »abgekürzten Verfahren« — während der Bühnenproben mit Orchester oder gar erst während der Aufführung selbst auszuführen. In den seltensten Fällen wird eine solche Vernachlässigung der Ausdrucksstudien ohne üble Folgen bleiben. Denn die Bühnenproben sollen dazu dienen, dem zum erstenmal mit Orchester singenden Darsteller bei gleichzeitigem Spiel die nötige musikalische Sicherheit zu verleihen und im großen Raum die Wirksamkeit alles dessen zu erproben, was durch viele Arbeit in Zimmer-

proben festgestellt und erlernt wurde. Betreibt man nun während der Bühnenproben bewußt oder auch nur unbewußt Ausdrucksstudien, so kommen *diese* zu kurz und die Bühnenprobe büßt viel von ihrer eigentlichen Bedeutung ein. Die üblen Folgen werden einer so vorbereiteten Aufführung für immer anhaften. Doch — wie bereits erwähnt — die Sänger sind sich im allgemeinen über die große Bedeutung der Ausdrucksstudien völlig im klaren. Über eine andere nicht minder wichtige Tatsache sind sich dagegen die Meisten durchaus nicht im klaren: jeder Sänger neigt dazu, von der Bühne herab bedeutend mehr Stimme zu geben als im Zimmer, er begnügt sich aber, den Ausdruck lediglich mit der für das Zimmer ausreichenden Intensität zu bringen. Gerade das umgekehrte Verhalten ist richtig: *jede gut sitzende, durch schlechten Gesangsunterricht nicht völlig entstellte Stimme wird auch im größten Raum ohne übertriebene Kraftanstrengungen mühelos durchkommen.**) *Der Ausdruck dagegen wird nur dann zur Wirkung kommen, wenn er mit der allergrößten Intensität gebracht wird.* Man wird deshalb gut tun, schon in den letzten Zimmerproben alle ausdruckstechnischen Hilfsmittel in sehr gesteigertem, ja stark übertriebenem Ausmaß zu bringen, um den Ausdruck von vornherein den Bühnenverhältnissen anzupassen. Von ganz besonderer Wichtigkeit ist diese Höchststeigerung des Ausdrucks bei den vielen kleinen Rollen (nicht zu verwechseln mit tatsächlich unbedeutenden Nebenrollen), an denen unsere Opernliteratur so reich ist. Solche kleinen Rollen — wie etwa Melot und der junge Hirte im »Tristan« oder der Sprecher in der »Zauberflöte« — sind oft von größter Wichtigkeit. Da sie in nur wenigen Worten, Tönen und Gebärden ihre Bedeutung völlig offenbaren müssen, ist bei ihrer Wiedergabe ganz besonders große Präzision und Steigerung der Ausdrucksgebung vonnöten.

Beim rein-musikalischen Studium muß der einstudierende Kapellmeister ein unnachgiebig strenger Lehrmeister sein, bei den Ausdrucksstudien ist er der beratende Freund des Sängers. Wohl gibt es Sänger — und zwar nicht nur Anfänger sondern auch routinierte, sogar stimmlich und musikalisch begabte —, die auch für die Ausdrucksstudien ganz genauer Vorschriften von seiten des Kapellmeisters bedürfen; die meisten Sänger aber werden die Grundlagen für den Ausdruck selbst zu finden wissen. Bei verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten, deren es allerdings im gesungenen Drama nicht annähernd so viele gibt wie im gesprochenen, wird es vor allem Sache des Kapellmeisters sein, die Wahl der für den betreffenden Sänger besonders geeigneten anzuregen. Kapellmeister und Sänger müssen sich hierauf über

*) Zu übertriebener Kraftanstrengung wird der Sänger oft auch durch die Tonstärke des Orchesters gereizt. Letztere ist in erster Linie abhängig vom Können des Dirigenten und von der Anzahl der Proben, über die er verfügen kann. Oft spielen auch andere schwer zu beseitigende Umstände mit. *Der Sänger soll sich jedoch nie in einen Kampf mit einem nachweislich zu laut spielenden Orchester einlassen.* Denn das Forcieren des Stimmklangs schadet den Gesangsorganen und bleibt angesichts des übermächtigen Orchesters letzten Endes doch ohne Wirkung auf das Publikum.

die anzuwendenden Ausdrucksbehelfe einigen, diese dann bei allen Wiederholungen mit größter Energie festhalten und mit äußerster Genauigkeit üben, gerade so, als ob es vom Tondichter vorgeschriebene Notenwerte und Vortragszeichen wären. Man wird gut tun, die Ausdrucksbehelfe nach Möglichkeit in Form von musikalischen Bezeichnungen in den Klavierauszug einzutragen. So betrieben werden die Ausdrucksstudien zu einem anregenden und fesselnden geistigen Austausch zwischen Kapellmeister und Sänger. Die Bühnenproben werden dann die Wirksamkeit des im Zimmer erlernten Ausdruckes erweisen oder zu Änderungen Anlaß geben. Vor Beginn der Bühnenproben aber ist es nötig, die Partie noch einige Male möglichst ohne Unterbrechungen durchzusingen. Das Studium des Ausdruckes bringt es fast immer mit sich, daß musikalische Fehler, rhythmische Vernachlässigungen und Tempoverschleppungen sich einstellen. Die Wiederholungen müssen daher unter besonderer Berücksichtigung der musikalischen Sauberkeit bei möglichst straffer Tempoführung vonstatten gehen. Alle überflüssigen Details, die sich bei wiederholtem Ausprobieren des Ausdruckes leicht einschleichen, fallen dann von selbst ab. Alles Berechtigte, d. h. alles, was aus der musikalischen Grundlage organisch entstanden ist, wird im gestrafften Tempo um so konzentrierter zur Wirkung gelangen. Je öfter man solche Wiederholungsproben — auch noch später während der Bühnenproben — einschalten kann, um so besser ist es.

Das *schauspielerische Studium* der Partie ist von ebenso großer Wichtigkeit wie das musikalisch-dramatische. Leider wird es im allgemeinen fast ebenso vernachlässigt, wie etwa das Studium des Ausdruckes. Auch von den Ursachen dieser Vernachlässigung wird noch die Rede sein. Hier sei nur festgestellt: *ebenso wie jede Note ihrem vorgeschriebenen Werte nach wiedergegeben, ebenso wie der gesangliche und sprachliche Ausdruck bis in das kleinste Detail festgelegt und mit Bewußtsein gebracht werden muß — ganz genau so muß auch der körperliche Ausdruck bis in jede Einzelheit festgelegt, gelernt und gekonnt werden.* Zu diesem Zweck müßte jede größere Partie mit jedem Darsteller — ganz besonders gilt dies für jüngere Kräfte — zunächst einmal *einzeln* schauspielerisch durchgearbeitet werden. Diese Arbeit darf erst nach völliger Bewältigung der musikalisch-dramatischen Studien in Angriff genommen werden. Alles, was oben über die Bedeutung und über die Handhabung der Ausdrucksstudien gesagt wurde, ist auch hier von Wichtigkeit. Noch viel mehr als dort werden hier die geistigen und körperlichen Eigenschaften jedes einzelnen besonders berücksichtigt werden müssen.

Bei Anfängern allerdings, oft auch bei älteren, aber schauspielerisch unbegabten Sängern wird der einstudierende Regisseur mehr oder weniger genaues »Nachmachen« verlangen müssen, vornehmlich um den betreffenden Sängern die vielen wichtigen, oft nur an einen bestimmten Ausdruck

gebundenen und nur hierbei erlernbaren Einzelheiten der schauspielerischen Technik beizubringen.

Auf den Verlauf der schauspielerischen Studien kann hier nicht weiter eingegangen werden. Mögen diese Zeilen Berufene dazu anregen, dieses so wichtige Arbeitsgebiet einmal ausführlich zu behandeln.

* * *

Wenn das Partienstudium im allgemeinen nicht so gehandhabt wird, wie es oben beschrieben wurde, so liegen die Gründe dafür vielfach in den Verhältnissen, die der Betrieb eines täglich spielenden Operntheaters unweigerlich mit sich bringt.*) Alle Möglichkeiten für die vollkommene Vorbereitung einer musikalisch-dramatischen Aufführung werden wohl immer nur in Bayreuth gegeben sein. Dort wird der Sänger — mag er die ihm zugeteilte Partie auch noch so oft an einer guten Opernbühne gesungen haben — durch die hierfür bestimmten Persönlichkeiten monate-, oft jahrelang musikalisch-dramatisch und schauspielerisch geschult, nach Möglichkeit zu Zeiten, in denen er durch keinerlei andere Tätigkeit in Anspruch genommen ist;**) die sittlichen Werte dieser Art des Studiums setzen sich selbst bei weniger Begabten in künstlerische Werte um. Die aus dieser Arbeit sich ergebende unbeirrbare Beherrschung der Partie macht so recht eigentlich das aus, was man mit Recht und Fug »Bayreuther Stil« nennen könnte, nicht aber — wie vielfach angenommen wird — diese oder jene in Bayreuth gebräuchlichen Einzelzüge des musikalischen und schauspielerischen Ausdruckes. Fast ebenso günstig wie in Bayreuth sind die Bedingungen für das Partienstudium nur noch bei einigen wenigen Uraufführungen, die an einer ersten Opernbühne unter Mitarbeit des Tondichters vorbereitet werden (z. B. Strauß-Premieren in Dresden und in Wien). Schon die alljährlichen Neueinstudierungen unserer Staatstheater werden unter viel ungünstigeren Bedingungen vorbereitet. Immerhin stehen auch diese Aufführungen auf einer ansehnlichen Höhe; sie zeigen, was die deutschen Operntheater bei Anspannung aller Kräfte zu leisten imstande sind. *Was die deutschen Operntheater aber andauernd zu leisten vermögen, das zeigen einzig und allein die Repertoirevorstellungen. Sie sind der eigentliche Wertmesser für den Stand deutscher Opernkultur.* Eine Beschreibung der üblichen Repertoirevorstellungen erübrigt sich, wenn man das Zustandekommen ihrer Besetzungen

*) In Richard Wagners Schriften, insbesondere in seinem Aufsatz über das Wiener Hofoperntheater, finden sich zahlreiche beherzigenswerte praktisch ausführbare Vorschläge darüber, wie eine täglich spielende Opernbühne auf gesunde künstlerische und wirtschaftliche Grundlagen gestellt werden könnte.

**) Die Bayreuther Festspiele müssen als eine bis heute einzig dastehende Institution gewertet werden. Die zahlreichen anderen sogenannten »Festspiele« sind entweder zusammengewürfelte Aufführungen mit bekannten Sängern verschiedener erster Operntheater oder — im günstigeren Falle, wie bei den Münchener und Salzburger Festspielen — mehr oder weniger aufgefrischte Repertoirevorstellungen der Münchener und Wiener Staatsoper unter Heranziehung berühmter Gäste. Für die Bayreuther Festspiele dagegen werden die hierfür auserlesenen Künstler in zahlreichen Proben musikalisch und darstellerisch so lange geschult, bis sie als ein völlig einheitliches Ensemble dastehen. In ähnlicher Weise hat einzig *Lilli Lehmann* vor dem Krieg einige Festaufführungen Mozartscher Opern in Salzburg vorbereitet.

genau betrachtet. Wir gehen dabei am besten von der Neueinstudierung selbst aus — jede Repertoirevorstellung war ja einmal eine solche Neueinstudierung. Die »erste« Besetzung, die alle Proben mitmacht, wird — besonders unter den gegenwärtigen Verhältnissen (Urlaube!) — gewöhnlich nicht allzu lange vorhalten. Die an jedem größeren Theater vorgesehene »zweite« Besetzung hat trotz des besten Willens aller Beteiligten überall viel weniger Proben als die erste; in den meisten Fällen bleibt sie ein »guter Plan«. Im allgemeinen werden nur die fallweise sich ergebenden Lücken im Ensemble ausgefüllt und zwar auf folgende Weise: der betreffende Sänger wird einem Korrepetitor zugewiesen; dieser ist in der Provinz fast immer ein Anfänger, an größeren Theatern ein routinierter, pflichtgetreuer älterer Herr; nur ganz selten begegnet man in diesem Amte einem von echtem künstlerischen Ehrgeiz beseelten Musiker. Systematisches Studieren auf lange Sicht ist eine Seltenheit. Möglichst rasch wird dem Sänger die Partie rein-musikalisch beigebracht. Vom Studium des Ausdrucks ist fast nie die Rede, ebensowenig von schauspielerischer Ausarbeitung. Der dirigierende Kapellmeister beschränkt sich auf ein bis zwei Verständigungsproben — er ist teils durch die täglichen Erfordernisse des Theaterbetriebes allzusehr in Anspruch genommen, teils durch Nebenbeschäftigungen, zu denen heute jeder Bühnenangehörige aus wirtschaftlichen Gründen gezwungen ist. Dann gibt es noch eine flüchtige »Arrangierprobe« auf der Bühne und — wenn die Umstände besonders günstig sind — eine Orchesterprobe. Wie eine solche in der »Schule der Beiläufigkeit« erlernte Partie von der Bühne herab wirkt, läßt sich leicht denken. Die meisten Partien aber werden von unseren Opernsängern auf diese Weise studiert, die Besetzungen der meisten Repertoirevorstellungen sind auf diese Weise zustande gekommen. Je kleiner ein Theater ist, je rascher es die Vorstellungen herausbringen muß, um so schlimmer ist es um alles bestellt. Viel Zähigkeit, Ehrgeiz und künstlerischer Ernst sind erforderlich, will man eine solche mit allen Anzeichen oberflächlicher Aneignung behaftete Partie neu studieren und von all den vielen Fehlern reinigen, die einem schon geradezu in Fleisch und Blut übergegangen sind. Nur wenige Sänger bleiben bei längerer Bühnentätigkeit künstlerisch rege genug, um nach Möglichkeit auf die Ausarbeitung dieser flüchtig gelernten Partien immer wieder bedacht zu bleiben. Bei den meisten nimmt die Verlotterung der Partien im Laufe der Jahre immer mehr zu. Nur der Glanz einiger guter Stimmen macht die Darbietungen solcher Ensembles für den anspruchslosen Zuhörer erträglich — von irgendeinem künstlerischen Stil aber ist bei allen auf diese Weise zustande kommenden Repertoirevorstellungen nichts mehr zu merken. Wie eine farbig-leuchtende Landschaft zu einer matten, unscharfen Photographie, so verhält sich gewöhnlich die Neueinstudierung zu der aus ihr nach und nach entstandenen Repertoirevorstellung.

Im folgenden soll versucht werden, den Ursachen all dieser Mißstände nachzuspüren. Was zunächst das musikalisch-dramatische Studium anlangt, so ist dieses wesentlich bedingt durch die *Ausbildung der Kapellmeister.* Der angehende Kapellmeister wird in das gesamte Gebiet der Musiktheorie eingeführt, er lernt das Klavier, oft auch ein Streich- und ein Blasinstrument beherrschen, er wird in der Instrumentation und im Partiturspiel unterwiesen, an unseren größeren Musikschulen hat er auch Gelegenheit, sich in der Stabführung praktisch zu üben. Ihm werden auch Opernschüler zum Partienstudium zugewiesen; fast nie aber erhält er hierfür die notwendigen praktischen Anweisungen. Er kommt als Anfänger an eine kleine Bühne und soll nun jungen Sängern Dinge beibringen, von denen er selbst nichts weiß. Bei vielen Kapellmeistern bleibt diese von der Ausbildung herrührende Lücke unausgefüllt — ein Umstand, der für unsere musikalisch-dramatische Gesangskultur von schwerwiegend nachteiliger Wirkung ist. Und doch wäre es so einfach, Abhilfe zu schaffen: an unseren Musikhochschulen und Konservatorien müßte im Rahmen der Kapellmeisterschule unter Leitung eines gerade hierfür besonders geeigneten Theaterkapellmeisters *ein obligater Kursus für Partienstudium* eingerichtet werden. Der Unterricht müßte so gehandhabt werden, daß jeder Kapellmeisterschüler im Verlaufe dieses für zwei Jahre anzuberaumenden Kursus 12 bis 15 Repertoireopern verschiedener Stilgattungen in der Weise beherrschen lernt, daß er nicht nur über die üblichen Tempi und über die dirigiertechnische Zeichengebung genau Bescheid weiß, sondern auch befähigt ist, jede Partie (Solo und im Ensemble) *mit allen technischen Behelfen des gesangsdramatischen Ausdrucks »markierend« wiederzugeben.* Es ist unbedingt erforderlich, daß jeder angehende Kapellmeister dazu angehalten wird, seine Stimme für diese Tätigkeit bis zu einem gewissen Grade zu schulen. Er müßte auch wiederholt dem Unterricht der verschiedensten Gesangslehrer beiwohnen, um sich das nötige Verständnis für die richtige Anwendung und individuelle Anpassung der gesangstechnischen Ausdrucksmittel zu erwerben. Endlich muß er in die Probleme der Operntext-Übersetzungen gründlich eingeführt werden. Die Wirkung, die von einer so geschulten Kapellmeistergeneration ausgehen müßte, kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Auch würde sich auf diese Weise ein Stamm von Korrepetitoren bilden, die nicht als steckengebliebene Dirigentenanwärter, sondern als vollgültige künstlerische Persönlichkeiten eingeschätzt werden müßten.*)

Anders wiederum ist es um den *schauspielerischen Teil des Partienstudiums* bestellt. Hier hat die Reform nicht in der Ausbildung der das Studium leiten-

*) »In Paris studiert ein besonders hierzu geeigneter und ausgewählter *Gesangsdirigent* (chef du chant) den Sängern ihre Partien ein; er ist für ihre richtige Auffassung, ihre reine Intonation, gute Aussprache und Deklamation, sowie überhaupt für ihre entsprechende und korrekte Vortragsweise . . . verantwortlich. Diese Anstellung galt in der Pariser Großen Oper so ehrenvoll, daß ich seinerzeit den bereits durch seine besten Werke berühmt gewordenen Halévy damit bekleidet antraf« (Richard Wagner in seiner Schrift »Das Wiener Hofoperntheater«).

den Persönlichkeiten einzusetzen, sondern in der Erziehung der Sänger selbst. Der angehende Schauspieler, den Liebe zum Theater und schauspielerische Begabung zur Bühne treiben, wird sein erstes Engagement nicht antreten, ohne eine größere Anzahl Rollen sprachtechnisch und schauspielerisch gründlich durchgearbeitet zu haben. Der angehende Opernsänger dagegen, der in den meisten Fällen ohne seine stimmliche Begabung gewiß gar nicht an die Bühnenlaufbahn gedacht hätte, tritt schon in die Praxis ein, wenn er auch nur erst einige wenige Rollen rein-musikalisch mehr oder weniger gründlich gelernt hat. *Die wenigsten Sänger haben einen systematischen Unterricht in der dramatischen Darstellung genossen.* Nun hat aber der Opernsänger einen technisch viel komplizierteren Apparat zu beherrschen als der Schauspieler. *Das Hinzutreten der musikalischen und gesangstechnischen Erfordernisse bringt ganz außerordentliche, im gesprochenen Drama gar nicht vorhandene Schwierigkeiten für die Beherrschung der darstellerischen Technik mit sich.* Eine um so größere Beachtung müßte dieser letzteren zugewendet werden. An unseren Opernschulen aber hat der Schüler vielleicht Gelegenheit, einzelne Szenen zu üben, die mit dem vorhandenen Schülermaterial gerade gut zu besetzen sind, zuweilen hat er auch das Glück in einer öffentlichen Schüleraufführung die eine oder andere Rolle ganz verkörpern zu können. Zu einer systematischen darstellerischen Ausarbeitung auch nur eines kleinen Teiles seines Repertoires kommt er jedoch fast nie. Hat er nicht das sehr seltene große Glück, während seiner Bühnenlaufbahn einmal an einen guten Regisseur zu gelangen, der sich die Zeit nimmt, mit ihm gründlich zu arbeiten, — so bietet er, wie die meisten unserer Sänger, auch die musikalisch und stimmlich hochbegabten unter ihnen, *in darstellerischer Hinsicht zeitlebens ein Bild des jämmerlichsten Dilettantismus*, den er bei wachsender Routine durch einige stereotype Opernbewegungen zu verschleiern krampfhaft bemüht ist. Und wie leicht wäre auch hier Abhilfe möglich! An unseren Opernschulen werden jedem einzelnen Schüler eine oder mehrere Stunden wöchentlich für musikalisches Partienstudium eingeräumt. Hand in Hand mit diesem müßte jeder Schüler regelmäßig auch in der dramatischen Darstellung *einzeln* unterwiesen werden; nach Überwindung der Anfangsgründe hätte dieser Einzelunterricht ausschließlich der darstellerischen Ausarbeitung musikalisch bereits vorbereiteter Partien zu dienen. Nach zweijährigen Studien besäße dann der Schüler ein in jeder Hinsicht studiertes Repertoire und eine entwicklungsfähige schauspielerische Technik.
Ein so erzogenes Sängergeschlecht, geleitet von Kapellmeistern, die in dem oben besprochenen Sinne ausgebildet wurden, könnte unsere gesamte Opernkultur von vornherein auf ein ungleich höheres künstlerisches Niveau stellen. In demselben Geiste müßte dann jeder einzelne in der Praxis an sich weiterarbeiten. *Alle bedeutenden Opernbühnen aber sollten zwei ausschließlich für dieses Erziehungswerk bestimmte und hierfür besonders geeignete*

künstlerische Persönlichkeiten anstellen: einen nicht dirigierenden Kapellmeister, der für die Leistungen der Sänger in den Repertoirevorstellungen verantwortlich ist, der auf Grundlage ständiger Überwachung der Vorstellungen die Partien sowohl mit den öfter singenden Besetzungen immer wieder von neuem bis zu möglichster Vollendung durchzuarbeiten als auch — unbekümmert um die Notwendigkeiten des Augenblickes — den Sängernachwuchs allmählich zu brauchbaren Leistungen zu erziehen hat, — ferner eine zweite Persönlichkeit, die genau in derselben Weise für die darstellerischen Leistungen zu sorgen hätte. Beide müßten natürlich mit den Dirigenten und Regisseuren andauernd Hand in Hand arbeiten. Die Einstellung zweier solcher Persönlichkeiten wird sich zunächst einmal *wirtschaftlich* bezahlt machen, denn das gründliche Studium mit mehreren Besetzungen und die systematische Heranziehung des Nachwuchses werden bald die kostspieligen Gäste überflüssig machen, die infolge plötzlicher Absagen oder infolge von Urlauben oft herangeholt werden mußten. Langsamer, aber um so bedeutsamer würde der aus der Tätigkeit dieser beiden Vorstände erwachsende *künstlerische* Gewinn zutage treten, denn man darf mit Bestimmtheit annehmen, daß nach einigen Jahren systematischer Arbeit fast alle Vorstellungen in jeder Besetzung ein einheitliches und stilvolles Gepräge aufweisen würden.

* * *

»*Stil*« — dieser Ausdruck ist hier so oft angewendet worden, er wird von Berufenen und Unberufenen so oft gebraucht, so oft auch mißbraucht und mißverstanden, daß ein paar Worte über ihn wohl angebracht sind, um so mehr, als uns diese den Ausgangspunkt unserer Untersuchungen, das erste rein-musikalische Studium der Partie, noch einmal in seiner ganzen zentralen Bedeutung werden erblicken lassen. Der Begriff »Stil« — wie er gewöhnlich gebraucht wird — ist ein *kunstgeschichtlicher, ein wissenschaftlicher Begriff*, der die formalen Merkmale der Kunst dieser oder jener Epoche zusammenfaßt. *Der Begriff »Stil« als Kennzeichen einer dramatischen Aufführung ist ein rein künstlerischer Begriff, der mit jenem wissenschaftlichen Begriff nichts gemein hat.**) Einen künstlerischen Begriff genau zu definieren

*) Kapellmeister und Regisseur müssen natürlich auch über eine genaue Kenntnis der historischen Stilkunde verfügen und sich ihrer als eines technischen Hilfsmittels zu bedienen wissen, der Kapellmeister bei der Einstudierung älterer Literatur, der Regisseur bei der Inszenierung aller jener Werke, bei denen das geschichtliche Milieu von wesentlicher Bedeutung ist und auch in den Bewegungsformen der Darsteller zum Ausdruck kommen muß. Am häufigsten wird die Anwendung eines historischen Stiles bei der Gestaltung des Bühnenbildes notwendig sein. Doch ist man heute vielfach bestrebt, auch das Bühnenbild von allen historischen Stilkennzeichen zu befreien und es ausschließlich als Stimmungs- und Ausdrucksfaktor wirken zu lassen. Der künstlerische, unwissenschaftliche Stilbegriff tritt dann auch für die gesamte Ausstattung in Kraft. Die damit verbundene Vereinfachung des Bühnenbildes unter Anwendung architektonischer Formprinzipien nennt man »Stilisieren«; es war in der Provinz aus Ersparnisrücksichten schon lange bekannt, ehe es allgemein »modern« wurde. Der sogenannte »Expressionismus« dagegen ist, genau betrachtet, wieder nichts anderes als die Anwendung augenblicklich moderner, letzten Endes doch auch wiederum kunstgeschichtlicher Stilprinzipien auf die Gestaltung des Bühnenbildes oder — von einem anderen Gesichtspunkte gesehen — vielleicht auch die weit über das Ziel hinausschießende Reaktion gegen die übertriebene Huldigung einer vergangenen Epoche für naturgetreue und geschichtlich »echte« Aufmachung.

Die Meistersinger von Nürnberg

von
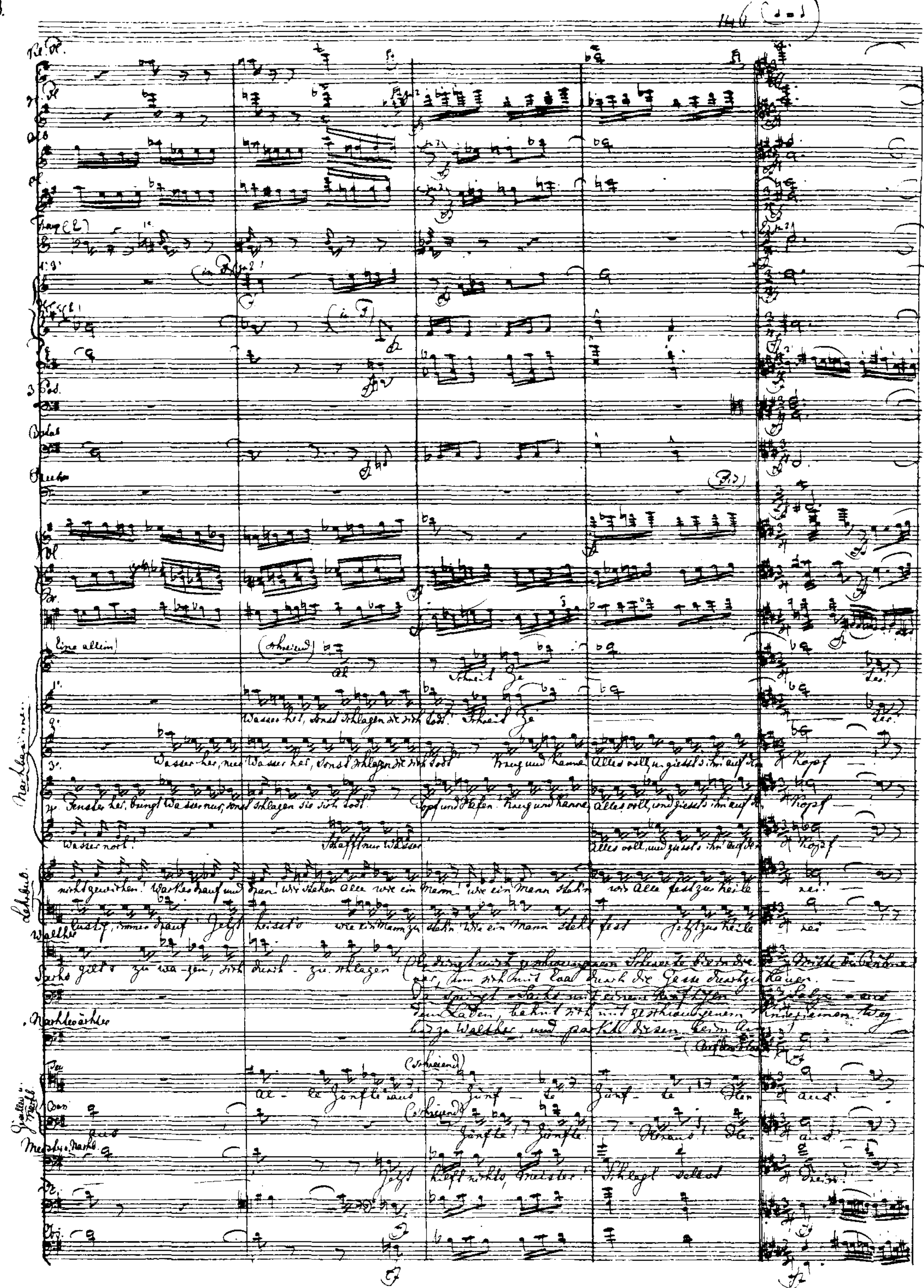
Richard Wagner.

Titelblatt der Partitur von
Richard Wagners
Die Meistersinger von Nürnberg
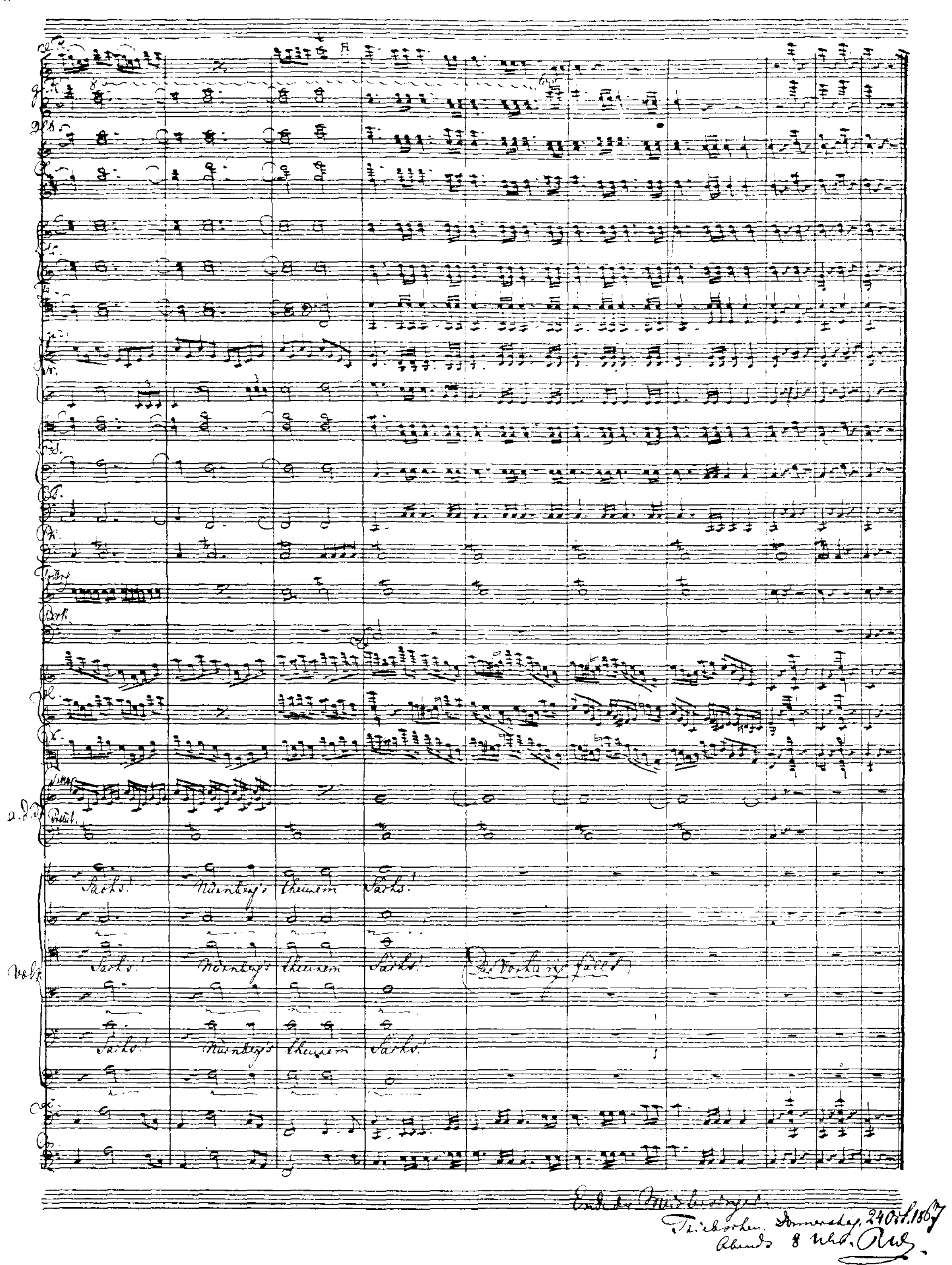
Der Faksimile-Ausgabe des Drei-Masken-Verlages in München mit dessen Erlaubnis in starker Verkleinerung nachgebildet

BEILAGE ZU »DIE MUSIK«. XV/8

Der Beginn des Ersten Aufzugs



Eine Seite aus dem Schluß-Chor des Zweiten Aufzugs



Die letzte Seite der Handschrift mit dem Datum der Beendigung

hat immer seine Schwierigkeit. Vielleicht wird man sagen dürfen: *der Stil einer musikalisch-dramatischen Aufführung ist die zur höchsten künstlerischen Entwicklung getriebene Korrektheit, die äußerste Vergeistigung und zugleich auch Versinnlichung des »Buchstabens« des Kunstwerkes* (vgl. den oben zitierten Ausspruch von R. Strauß!). Eine wahrhaft stilvolle Aufführung wird viele persönlich gefärbte Einzelzüge bringen dürfen, die in der Partitur oder in der Dichtung nicht ausdrücklich vorgeschrieben sind, allerdings keine, die nicht irgendwie durch die Partitur gerechtfertigt, gewissermaßen legitimiert werden können. Für das musikalische Anfangsstudium der Partie wird es immer — gleichviel ob es sich um Wagner, um Johann Strauß, um Gluck handelt — nur eine einzige stilistische Forderung geben: peinlichste Korrektheit. Schon bei Ausführung der Tempobezeichnungen werden sich die ersten stilistischen Verschiedenheiten einstellen (dieselben Tempobezeichnungen bedingen bei verschiedenen Komponisten oft eine ganz verschieden geartete Verwirklichung!), sie werden größer werden mit der Ausführung der Vortragsbezeichnungen, sie werden bei der Gestaltung des Ausdruckes und der dramatischen Darstellung immer schärfer zutage treten müssen. Auf diese Weise bildet sich für das Gesamtwerk eines Gluck, Mozart, Lortzing, Verdi, Wagner je ein ganz bestimmter musikalisch-dramatischer und darstellerischer Stil aus, ja, man wird sogar innerhalb des Gesamtwerkes dieser Meister bestimmte deutlich abgegrenzte Stilgruppen feststellen können: Figaro und Zauberflöte, Alceste und Armida, Waffenschmied und Wildschütz, Aida und Falstaff, Tristan und Meistersinger — sie alle haben ihren eigenen, bei korrekter Aufführung bis in alle Einzelheiten deutlich sich ausprägenden Stil. *Die den einzelnen Tondichtern angehörenden stilistischen Merkmale treten jedoch an Bedeutung weit zurück hinter nationalen Stileigentümlichkeiten.* Jedes Volk hat ganz bestimmte, gerade ihm nur angehörige Ausdrucksformen für seine Lebensäußerungen. Der Schmerzensausdruck, der Jubel eines Deutschen, eines Italieners, eines Franzosen sind grundverschieden voneinander. In der Kunst aber verdichten sich alle diese verschiedenen Ausdrucksformen und treten noch viel schärfer umrissen zutage als im täglichen Leben! Ein Beispiel für viele: man vergleiche einmal den Beginn der großen Liebesszene aus dem zweiten Aufzug des »Tristan« mit dem Quartettfinale aus dem zweiten Aufzug der »Entführung« und dem Duett Aida-Radames aus dem Nilakt der »Aida«: man wird unendlich mehr Gemeinsames im künstlerischen Ausdruck zwischen den Szenen aus »Tristan« und »Entführung« finden, als zwischen denen aus »Tristan« und »Aida« — obwohl diese letzteren demselben Zeitalter entstammen, während zwischen jenen die ganze Welt der Beethovenschen Sinfonie liegt. Diesen nationalen Stil auch bei Werken fremder Nationen in der Wiedergabe der Partie restlos zum Ausdruck zu bringen, wird wohl nur in ganz vereinzelten Fällen glücken können. Auch dieser nationale

Stil aber ist stets in den rein-musikalischen Grundlagen des Tondramas gleichsam embryonal vorgebildet. *Aus dieser rein-musikalischen Grundlage, also aus dem »Buchstaben« des Kunstwerkes, auf dem oben geschilderten Studienwege den Stil für jedes Tondrama folgerichtig zu entwickeln und beherrschen zu lernen, das ist der Inbegriff allen Partienstudiums.* Musikalität im weitesten Sinne des Wortes, dramatischer Instinkt und schauspielerische Begabung einerseits, Pedanterie gepaart mit Enthusiasmus und unverwüstlicher Arbeitskraft andererseits müssen in gleichem Maße dem Sänger, dem Kapellmeister und dem Regisseur zu eigen sein, soll die große Aufgabe restlos gelingen.

DER THEATERBAUMEISTER DER ZUKUNFT UND SEINE SZENE

VON

PAUL MARSOP-MÜNCHEN

Ein Architekt, der mit einem Museum, einer Kirche, einem Industriepalast eine gedankenreiche, vielleicht monumentale Schöpfung hinstellt, mag gleichwohl, wenn er einen Grundriß für ein Theater entwirft, von ausgeleierten Schablonen nicht recht loskommen. Zum Theaterbaumeister muß man *geboren* sein, wie zum Bühnendichter und -komponisten. Baumeister, deren Schaffen in die Zukunft wies, waren Schinkel und, nach seiner Art, der Franzose Louis, der Schöpfer des wahrhaft vornehmen, der Pariser »Großen Oper« Garniers durch Geschlossenheit der Formensprache hundertmal überlegenen Bühnenhauses zu Bordeaux — des in Anlage und Auszierung des Zuschauerraumes einheitlichsten aller Rangtheater. Es will auch für solche künstlerische Betätigung den »ganz besonderen Saft«: das *Theaterblut.* Es will jene eigenartige Mischung von fruchtbarer Phantasie und praktisch regsamem, jedwede Beobachtung rasch und zielsicher ausmünzenden Verstand, von frischem Temperament, das aufs Ganze geht, und besonderem szenischem Instinkt, der hier zehn Entwicklungsschritte in allgemein verständlichem Symbol zusammenfaßt, dort es über sich gewinnt, den Dialog einander entgegenstrebender Linien auf seinem Höhepunkte scharf und glatt abzukappen. Vor allem aber hätte man es als Kennzeichen des geborenen Theaterbaumeisters anzusehen, daß er nicht beim wenigst Wichtigen begönne, bei den Fassaden, sondern beim Kern des Werkes, der *Bühne,* zu der er dann als zu einer Eigenwelt mit tausend Antrieben ineinandergreifender Räder und Verzahnungen alles weitere, das konstruktiv

Notwendige und das Verschönernde, Ausschmückende in klare, auf den ersten Blick einleuchtende Beziehung setzte.

Seit einiger Zeit redet man gar viel von der Schönheit, die sich in entschieden hervortretender *Zweckbestimmung* offenbare. Je nun, der Zweck des Theaters ist nicht der, daß ein fixer Bauvirtuose oder selbst Baukünstler auf irgendeinen Platz, schlimmeren Falles inmitten eines Straßenzuges eine den Vorübergehenden stark auffallende, unter Umständen imponierende »Schauburg« älteren, neueren, neuesten Stiles hinpflanze. Und ist ebensowenig der, daß ein gewitzter »architect-décorateur« von einer ägyptisierenden, gotisierenden oder biedermeiernden Eingangshalle aus eine verblitzende, mit schwellenden Teppichen belegte Repräsentationstreppe ansteigen lasse und durch einen baulich unorganischen, doch prunkvollen Geselligkeitsraum (Zuschauersaal) mit Verschwendung von vielen Millionen den Banausen verblüffe und bezaubere. Sondern der Zweck des Theaters besteht einzig darin, daß dem Drama, seinem Schöpfer, den darstellenden Künsten vollauf Genüge getan werde und daß die Szene als *Volksbildungsmittel von unermeßlichem Wert* zu uneingeschränkter Geltung gelange.

Die Frage, wie sich das Bühnenhaus in das Gesamtstadtbild, in gegebene Parkanlagen reibungslos einfüge, wie es sich stark geltend machenden Bauindividualitäten der Nachbarschaft anzunähern sei oder von ihnen wirksam abzustechen habe, sie läßt sich logischerweise erst zuletzt lösen. Mit der Außenwirkung werden sich Architekten, die diese Bezeichnung verdienen, also über den handfertigen, dünkelhaften Maurermeister und den geschmackvollen Tapezierer hinaus im eigentlich Baulichen erfinderisch sind, binnen kurzem erheblich leichter tun. Die größten Schwierigkeiten bereitete ihnen hier bisher die *Oberbühne*, die in Rücksicht auf eine heute im wesentlichen überholte Technik der szenischen Verwandlungen und allerhand nunmehr veraltende maschinelle Vorkehrungen zu unsinniger Höhe hinaufgeschraubt worden war. Zumeist wuchtete sie auf dem Hauptbau als plumper Riesenwürfel, der sich gegen das den Zuschauerraum umfassende Mittelstück der Anlage mit eingeflickten Scheinverbindungen nur notdürftig abgleichen ließ. Je mehr wir uns indessen heute der Unterbühnenmaschinerien bedienen, die — noch erheblich zu verbessernde — Drehbühne und die seitlich herein- und hinauszuführenden Schiebewagen ausnutzen, je mehr wir auf der Szene sinngemäße Stilisierungsgedanken vervollkommnen, die Ergebnisse märchenhaft rasch vorschreitender Beleuchtungsstudien mit strenger künstlerischer Logik verwerten, sie im Nachschaffen eines Werkes bedeutsam *konstruktiv* einsetzen, somit das ganze Dekorationswesen beträchtlich vereinfachen, um so niedriger können wir künftig die Oberbühne halten.

Wie aber soll sich die Innenarchitektur des Theaters der Zukunft ausnehmen? Ist erst der Architekt über die Szene, über alles, was auf ihr geleistet werden muß, mit sich vollkommen im reinen, dann werden ihm die Resultate dieses

grundlegenden Bemühens die besten Maßstäbe für die Anordnung des Zuschauersaales bieten. Er wird sich dafür verantwortlich fühlen, daß kein Theatergast vom Bühnenbild des Dichters oder Tondramatikers einen unrichtigen, unzureichenden, verschwommenen Eindruck empfange, was, unausbleiblichen perspektivischen Verschiebungen zufolge, stets geschieht, wenn der Zuschauer zu hoch, also von einer sogenannten zweiten Ranggalerie an aufwärts, oder zu weit seitlich sitzt. Für deutsch, künstlerisch und im Sinne eines allgemeinen, in keiner Weise zu schmälernden Rechtes auf geistige Güter demokratisch Empfindende ist der höfisch-italienische Rang- und Logenkasten erledigt. Der Saal des Bayreuther Festspielhauses bedeutet einen ersten genialen Vorstoß, bedeutet nicht ein Ziel sondern den Beginn einer neuen Entwicklung. Die zu knackende Nuß ist: wie bringen wir in einem Zuhörerraum vom Charakter eines Amphitheaterausschnittes eine verhältnismäßig größere Besucherzahl derart unter, daß in Rücksicht auf den einem jeden zu gewährenden uneingeschränkten Überblick des Bühnenbildes die solchen Ausschnitt durchquerenden Bänke und Lauben-(Logen-)Reihen nicht zu hoch ansteigen? Und wie geben wir zugleich diesem einheitlich ansteigenden Bank- und Laubenkörper die *Gliederung*, die er, zu erfreulicher Wirkung für das Auge wie um der zu verbürgenden Sicherheit der Theatergäste halber, zweifellos haben muß, die jedoch den massigen, dazu schwer zugänglichen Zuschauertribünen des Bayreuther Festspielhauses, des Münchener Prinzregenten-, des Charlottenburger Schillertheaters noch abgeht? (Fehlender Mittelgang von der Höhe bis zum Orchester!) Auch hier hilft uns die vereinfachte, stilisierte Szene weiter. Da auf ihr der *gut* moderne mitdichtende Beleuchter jede Tiefenillusion hervorzurufen vermag, läßt sie sich, auch wenn es sich um rein Landschaftliches handelt, erheblich flacher anlegen als bisher. Je flacher aber die Bühne, um so weniger steht dem entgegen, die Bühnenöffnung zu verbreitern. Um so mehr kann man demgemäß den Amphitheaterausschnitt seitlich strecken, um so weniger hoch braucht man also mit den Zuhörerbänken hinaufzugehen.

Geriet dem Architekten gedachte Gliederung, fügte er in den Giebel der Hauptfront seinen Schlußstein ein, so dürfte er sich von Rechts wegen am Tage der Eröffnungsvorstellung von »seinem« Theater schlechterdings nicht verabschieden. Im Gegenteil! Er sollte ihm *dauernd* verpflichtet bleiben — als maßgebender Raumgestalter der Szene mit entscheidender Machtvollkommenheit ausgestattet. Wenn anders er überhaupt der geborene Theaterbaumeister ist, hat gerade er es in der Hand, daß reinen bedeutenden Linien des Zuschauersaales reine bedeutende Linien der Gestaltung der Bühne entsprechen. Negativ ausgedrückt: daß, sobald das Kulissengerümpel endgültig zum Fenster hinausgeflogen sein wird, der Schauplatz nicht etwa in den verwaschenen Tinten, den verschwommenen Beleuchtungsduseleien eines sich hinter der Verlegenheitsbezeichnung des »Malerischen« versteckenden Dilettantis-

mus zerfließe. Andernteils wird just er dafür Sorge tragen, daß nicht, wie wir es 1908 öfters im Münchener Künstlertheater erlebten, eine Beleuchtungsnüance, weil sonderlich gut gelungen, ohne Rücksicht auf den Fortgang der Handlung für eine halbe Stunde festgenagelt werde. Hier geht es nicht um »gefrorene Musik«, sondern, gewissermaßen, um flüssige Architektur.

Die bisher dem Drama, der Oper oft nur lose aufgeheftete Szenerie sei künftig die jedesmal aus der besonderen Sphäre der Handlung, bezüglich der Musik entwickelte wohlausgeprägte *Form*, innerhalb deren Geschehen und Dialog, Spiel und Gruppierungen erst fest umrissen und sodann plastisch-farbig ausgemodelt werden können. Architekt sein heißt Raumphantasie besitzen, sich als Raumfinder schöpferisch reich zeigen — welche Raumfindung sich auf der Bühne immer in enger Fühlung mit der Linienführung eines bestimmten Zuschauersaales zu vollziehen hätte, somit weder dem Spielleiter, noch dem Generalmusikdirektor, noch dem Maschinenmeister, sondern allein dem, *der das Haus ersann*, völlig glücken kann. Einem Amphion mit einem Saitenspiel, bei dessen Erklingen sich die architektonischen Hauptmotive eines durchaus zweckvoll, straff-übersichtlich, doch zu wohltuendem Eindruck gegliederten Zuschauersaales mit den tragenden und den aufstrebenden Linien des szenischen Gerüstes zu einem einheitlichen Gebilde zu vereinigen scheinen. Alsdann würde sich auch eine mäßige, takt- und geschmackvoll vorzunehmende Aufhellung des jetzt mit Beginn der Vorstellung völlig verdunkelten Auditoriums rechtfertigen. Nur muß man die Anschauung ausweiten, daß das Bühnenlicht lediglich dazu diene, die Vorgänge auf den mannigfachen Schauplätzen gut erkennbar zu machen und mit etlicher »Stimmung« zu übergießen; es soll vielmehr, wie oben angegeben, konstruktiv mitarbeiten. Wie die Absichten eines Meisters des Barocks, der ein Kircheninneres entwarf und durchführte, erst mit dem Hinzutreten und Sichauswirken des Lichtes Erfüllung finden — und zwar gemäß dem Sonnenstande in den verschiedenen Tagesstunden. Richard Wagner ahnte das mitgestaltende Theaterlicht der Zukunft, blieb aber mehrfach mit seinen szenischen Bemerkungen im Unklaren, Unerfüllbaren stecken, da sich seinerzeit die Technik der elektrischen Beleuchtung erst mühsam vorfühlend, versuchend forthalf. Wer heute und weiterhin als ein lediglich Halbmusikalischer oder gar Unmusikalischer ein Wagner-Haus zu bauen unternähme, käme mir vor wie ein Farbenblinder, der sich als Maler versuchte. Zwingendes, das Wesen der Partitur etwa des »Rheingoldes« bis ins letzte Offenbarendes wird erst der Theaterbaumeister der Zukunft herausbringen. Nochmals, immer und immer wieder betone ich: das sich auf dem Bayreuther Festspielhügel erhebende Haus ist ungeheuer genialer Versuch, vorfühlende Improvisation — für die Geschichte der Kunst nichts weniger als Vollendung, sondern *Ausgangspunkt*.

Einer, der im Bildnerischen ebenso heimisch ist als im Dramatischen und im reformatorisch gerichteten Opernwesen und der auch den Äschylos und den Sophokles in der Ursprache nachzuempfinden vermag, sollte einmal in antiken Theatern dem nachgehen, wie sich in den Hauptaufführungszeiten, für die wir einen wolkenlosen attischen und sizilischen Himmel anzunehmen haben, bei den wichtigsten Szenen der »Oresteia«, der »Antigone« das Tageslicht abstufte. Die Ergebnisse würden, denk ich, so manchen Rückschluß auf Gruppenbildungen, die Aufstellung und die feierlichen Reigen der Chöre, nicht zum wenigsten aber auf die Mitwirkung und den Charakter der unterstützenden Musik gestatten. Erinnern wir uns daran, daß Goethe zu Beginn des zweiten Teiles des »Faust« das Herannahen und Hervorbrechen der Sonne in einem grandiosen *musikalischen* Bilde verherrlicht. Vergegenwärtigen wir uns die instrumentalen Schilderungen des Sonnenaufgangs im ersten und zweiten Aufzuge der »Götterdämmerung«; ihre szenischen Ergänzungen, Wiederspiegelungen blieben bisher dürftig oder brutal-knallig — besonders wenn man sie vom zweiten, dritten, vierten Rang eines Operntheaters entgegenzunehmen hatte.

In unseren nordischen Breiten, in denen unversehens verfinsternde Wolken heranstürmen, ist die Freilichtbühne ein Unding. Hingegen gewännen wir aus angedeuteten Studien im Bereich der altklassischen Tragödie und ihrer Aufführungsbedingungen Erkenntnisse, die, unseren geschlossenen Häusern und der Art des deutschen Kunstwerkes gemäß modifiziert, uns vortrefflich zu statten kämen. Die skulpturale Landschaft des vollen Südens und ihr ungebrochenes, auch bei sinkendem Tagesgestirn, abnehmender Helligkeit fülliges Licht entsprechen der Architektur der sophokleischen Dramen und ihrer festgefügten Szene. Es ist nicht zu fragen: war Sophokles größer als Dichterkomponist, Rhythmusgewaltiger oder als Architekt? Sondern es ist zu sagen: Sophokles wurde riesengroß, weil es ihm gegeben war, als Dichterkomponist und Spielleiter von ungeheurer Begabung mit der Anlage und den Darstellungsmöglichkeiten eines in seiner Weise idealen, einer heroischen Natur aufs glücklichste eingepaßten Theaters vollkommen zu verwachsen.

Die Bühnengebäude, Modelle und Schriften Gottfried Sempers geben zu erkennen, daß selbst die Phantasie dieses führenden Geistes, der doch, nach Wagners Worten, zu Beginn seiner Laufbahn auf den Mauern Athens träumte und in Dresden mit einer sinnvollen szenischen Einrichtung der »Antigone« hervortrat, mehr im Vitruv, in der Renaissance, in schönen umlaufenden, mit Statuen gekrönten Säulenhallen webte als in der deutschen Tragödie und Komödie von bedeutendem Ausmaß und schwellendem Leben. Das dramatisch Beflügelnde hatte er nicht, und es war ihm nicht verliehen, zum Kern der Schöpfungen des Bayreuther Meisters vorzudringen. Ich stelle mir vor, daß dem Theaterbaumeister der Zukunft der Gedanke zu

seinem Hause, seiner Szene aufgeht, wenn er in mitternächtiger Stille mit Hamlet, mit Macbeth Zwiesprache hält oder, als ein auch musikalisch Berufener, in einer Weihestunde am Flügel Themen aus dem »Fidelio« oder dem »Tristan« erklingen läßt. Soweit überhaupt von einem Gesamtkunstwerk zu sprechen ist, wird *er* seine Inszenierung vorbereiten und das Siegel auf sie drücken.

DREI MOZART-BÜCHER

VON

ERNST LERT-FRANKFURT a. M.

Es ist gut, daß die Musikwissenschaft bis jetzt weder von der Mode der Psychologieverachtung noch von der der Psychoanalyse gepackt ist. Es ist gut, daß sie das Musikschaffen als Darstellung von seelischen Erlebnissen aus dem (nach Dilthey) »erworbenen Zusammenhang des Seelenlebens« ansieht und doch wieder (natürlich nur in ihren ernsten Vertretern) statt einer vagen Sexualhermeneutik lieber die reinlichere philologische Methode vorzieht. Auf die erste Weise entwickelt sie ihren Helden aus seinen angeborenen Eigenschaften und aus der »Bewußtseinslage, welche in seinem Volke zur gegebenen Zeit herrschend ist« (Dilthey), auf die zweite Weise arbeitet sie seine ihm eigentümliche Kunst aus der Kunst seiner Zeit, nämlich seiner Zeitgenossen und ihrer Vorläufer, heraus.

Mozart wird jetzt große Mode. Leider! Nachdem die Romantik und ihre Nachgeburt ihn zum süßen Schäfer und dadurch blutleer, also wirkungslos gemacht hatte, kam die große Meyerbeer-Wagner-Welle und schwemmte ihn beinahe ganz weg. Als nun der wagnerische Geistes- und Seelenimperialismus zur Weltkatastrophe führte und sich (wie notwendig) ins absurdum auflöste, drang nach der kurzen Reaktion des Expressionismus ein neuer Trieb zur sachlichen Gesundung auf, deren musikalisches Symbol (da der neue Führer noch nicht erschien) Mozart wurde. Doch ist Mozart jetzt nicht mehr der spielerische Rokokomusiker, wie ihn Schumann popularisierte, sondern er wird uns jetzt immer mehr zum Artgenossen Goethes. Seine eigentümliche Mischung von unbetontem (also echtem) Deutschtum und Kosmopolitismus, seine unplakatierte und darum wahrhaftige Menschlichkeit, sein mit knappsten Mitteln sachliches Gestalten seines Erlebens und dieses stille, harte, tragische Erleben selbst: sie machen ihn den vielen (es sind mehr als man denkt!), welche sich vor den ihnen aufgedrungenen Zeitgenossen aller Richtungen abschließen, vertraut. Daß Mozart dabei von den gewissen findigen Spürnasen als modefähig entdeckt und schon sowohl auf das nationalistisch-

pathetische wie auf das expressionistische »O-Mensch«-Plakat genagelt wird, geschieht zum tiefen Schmerz jener Stillen im Land.
Der Weg für Konjunkturbücher aber ist gemacht: die Zeitlage ist da, und dem ethisch-ästhetischen Ausdeuter stehen grundlegende wissenschaftliche Vorarbeiten bereit.
Vorerst *Hermann Aberts* große Mozart-Biographie (Leipzig, Breitkopf und Härtel 1919—1921). Sie ist abschließend, denn sie führt die von Otto Jahn literarhistorisch und die von Wyzewa-St. Foix musikphilologisch begonnene Mozart-Forschung durch Zusammenfassung aller auf diesen Gebieten getanen Arbeiten zu Ende. Wesentlich Neues ist hier nicht mehr zu erwarten. Das Lesen dieses Werkes gibt uns ein eigenartiges Gefühl sachlicher Spannung auf immer neu auftauchende Zusammenhänge im ganzen und einzelnen und doch auch eine wunderbare Ruhe, nur Sicheres, Undunkles zu erfahren. Alle gestellten Probleme werden gelöst. Nicht schematisch-doktrinär, sondern mit einer ungemein feinen Einfühlung in den Menschen und Künstler Mozart, wie sie nur einer trifft, der, wie Abert, selbst Künstler ist. Und der sich Mozart verwandt fühlt. Abert, der Schwabe, macht darum Mozart zu seinem Stammesgenossen. Das gelingt ihm nach den Kirchenbüchern. Im rein Künstlerischen muß er schon eine sanfte Gewalt anwenden, was er selbst spürt und deshalb, je weiter er mit der Entwicklung Mozarts kommt, diesen immer mehr seiner wahren, nämlich österreichischen Natur überläßt. Und je tiefer uns Abert in die Einzelwerke einführt, um so ergiebiger wird uns seine Arbeit. Ich kenne kaum ein zweites Werk, dessen Analysen so feine und letzte Beziehungen des musikalischen Schaffens aufzeigen wie Aberts »Mozart«.
Bringt Abert uns ein abschließendes Monumentalwerk, so will *Ludwig Schiedermair* (»Mozart, sein Leben und seine Werke«, München 1922, Oskar Beck) »bei stärkster Konzentration des Stoffes die künstlerischen Probleme und Tendenzen« in Mozarts Lebenswerk herausarbeiten. Schiedermair hebt mehrere Werke als Kristallisationszentren hervor, an denen die Probleme und Tendenzen besonders deutlich werden, und zeigt dann die Ausstrahlungen dieser Zentren auf das andere Schaffen. Er bringt keine tiefgehenden Analysen, sondern zeigt eher analysierend Einzelzüge auf, die für Schöpfer und Schaffen repräsentativ sind. Besonders haftet uns die Ausdeutung der ersten g-moll-Sinfonie (K. 183) als Mozarts Sturm- und Drangausdruck und die Erklärung des dramma giocoso aus den Figaro- und Don-Giovanni-Kapiteln im Gedächtnis. Die Disposition auf die großen Zentralpunkte hin gibt dem Buche eine innere Spannung, die das novellistische Ornament, mit welchem Schiedermair gerne die Kapitel anfängt, entbehren ließe. Sollen durch Überschriften wie: »In der Heimat«, »Zerschlagen der Fesseln«, »Not und Elend« u. ä., sollen durch Einleitungen wie: »Dunkle Wolken zogen herauf über das Land der erzbischöflichen Reichsfürsten an der Salzach« die liebwerten Leserinnen gewonnen werden? Die kommen über die Einleitungen

nicht hinaus, denn später, wenn Schiedermair von Ganghofer abrückt und wieder er selbst wird, dann setzt er mehr fachhistorische und theoretische Kenntnis voraus, als die Schöngeister haben. Wir merken auch ohne Novelle den Willen zum breiteren Kulturbild, das Aufsuchen auch außermusikalischer Einwirkungen auf das Musikschaffen und die neuen Einblicke in dieses Schaffen selbst, die dem Buche sein Verdienst und seinen Reiz geben.
Ist uns Aberts Werk Denkmal einer bei aller Jugend schon klassischen Forschung, sucht Schiedermair vom gesicherten Boden dieser Forschung aus in methodisches Neuland zu tasten, so rückt *Edward Dent* (»Mozarts Opern«, Berlin, Erich Reiß) mit junger Kühnheit in unerforschtere Gebiete ein. Das Buch ist eine unter Aufsicht des Autors angefertigte Übersetzung eines schon 1912 erschienenen englischen Werkes, fällt also noch in eine Zeit unchauvinistischer Völkerpsychologie. Sind unsere Mozart-Forscher unwillkürlich auf Mozart den Deutschen eingestellt, so ist Dent, der Engländer, vollkommen korrekt, objektiv. Er ist ja weder Deutscher, noch Italiener, noch Franzose, welche Nationen sich sonst darum streiten, Mozarts Genie besonders gebildet zu haben. Zwar hat auch in Deutschland, seit Kretzschmar, Goldschmidt, Abert u. a. über die großen Italiener arbeiten, eine von Otto Jahns Zeit weit abweichende Höherstellung besonders der neapolitanischen Opernschulen stattgehabt, während die französischen Schulen schon durch die Parteinahme der Deutschen für Gluck und die aufklärerische opéra comique gewisse Sympathien hatte. Allein so durchaus — ich möchte sagen: mit naturwissenschaftlicher Sachlichkeit hat meines Wissens noch kein Musikforscher das Rassenproblem angegangen. Ein den französischen Enzyklopädisten angeglichener Satz Dents, der selbst wegen der »schroffen Verallgemeinerung« um Vergebung bittet, zeigt den Ausgangspunkt: »Die Franzosen ordneten die Personen der Oper dem Drama unter, während die Italiener das Drama nur als Rahmen für seine Figuren (als »Persönlichkeiten«) betrachteten; man könnte hinzufügen, daß den Deutschen die Musik wichtiger als Handlung und Personen war.« Es zeugt von tiefem Einblick in den deutschen Stammespartikularismus, wenn Dent sagen kann, daß die festeste Verbindung zwischen den norddeutschen Komponisten, z. B. den Bachs und dem Salzburger Mozart, » nicht ihr gemeinsames deutsches Blut, sondern ihre gemeinsame italienische Erziehung war«. Vom allgemeinen Kulturboden der Musik, von den völkerpsychologischen Wurzeln des Musikdramas her kommt Dent mit rassenpsychologischen, geistes-, kultur- und theatergeschichtlichen Exkursen zu Mozart als musikdramatischer Persönlichkeit. Seine Arbeit geht nicht Schritt für Schritt den fest begründenden, sorgsam betrachtenden, nichts übersehenden Gang Aberts, sondern sie springt von Punkt zu Punkt vorwärts, zieht Ergebnisse an sich, reißt Ausblicke auf, verknüpft gesicherte Resultate mit kecken Hypothesen, kurz, sie nähert sich vielleicht mehr dem Essay, als der strenge Forscher anerkennen kann, reizt aber un-

bedingt zu eigenem Prüfen und Weiterspinnen. Dents Ergebnisse sind nicht so sehr Lösungen als neue Probleme, wenn auch wichtige Feststellungen, wie die des engeren Zusammenhanges von Terrassons »Sethos« mit der »Zauberflöte«, der Biographie Giesekes u. a. als Einzelbereicherungen von der strengen Forschung eingeheimst werden können.
Und schon arbeitet die neue Generation der Musikwissenschaft an den Lösungen der neuen Fragen. Man beginnt die Musik aus der Gesamtentwicklung der Nationen zu erklären (Volksliedforschung) und die bisher nur formal studierte Theorie psychologisch und als Produkt der »Bewußtseinslage« zu erforschen (so Ernst Kurth, »Die romantische Harmonik«). Zu Nadlers »Literaturgeschichte der deutschen Stämme« tritt nun H. J. Mosers neue Musikgeschichte. Egon Wellesz' Definition und Schilderung der Wiener Barockoper, Max Pitkers umfassende und tiefdringende Studie »Rund um die Zauberflöte«, die Neuordunng der Wiener theaterwissenschaftlichen Sammlungen durch Josef Gregor und ihre Ergebnisse bringen uns der Möglichkeit immer näher, Mozart nicht nur aus der deutsch-italienisch-französischen Musikschulung zu erklären, sondern seine Persönlichkeit auch aus der Atmosphäre des österreichischen Barock und besonders seines Theaters erwachsen zu lassen. Wir haben nur zu fürchten, daß ein von Hermann Bahrs Barockpsychose angesteckter Ästhet uns eines unschönen Tages ein Konjunkturbuch vorlegt, das uns Mozart, den wir kaum aus der Nippesfigürlichkeit des Rokoko gerettet haben, nun als pathetischen Maskentypus des eben Mode werdenden Barockexpressionismus aufzwingen will. Hoffen wir, daß Ernst Decseys erwartetes Buch solches Unheil abwendet.

RICHARD WAGNERS »LIEBESVERBOT«

ERSTAUFFÜHRUNG IM MÜNCHENER NATIONALTHEATER AM 24. MÄRZ 1923

VON

HERMANN NÜSSLE-MÜNCHEN

Der 24. März 1923 ist ein denkwürdiger Tag in der Geschichte des Münchener Nationaltheaters: *Richard Wagners* zweites musikdramatisches Bühnenwerk erlebte seine Wiederauferstehung nach 87jährigem Schlaf, währenddem es sich mit einer akademischen Existenz hatte begnügen müssen. Hat doch erst im vorigen Jahr *Michael Balling* den Klavierauszug (bei Breitkopf & Härtel, Leipzig) neu herausgegeben. Wir wissen aus Wagners eigenem Munde, daß er die Werke seiner Jugend, die »Feen« und das »Liebesverbot« als Gärungszustände, als Durchgangsstadien wertete, als Notwendigkeiten, durch ein freiwilliges Sichbeeinflussenlassen von den damals herr-

schenden künstlerischen Richtungen, der schwerblütigen deutschen Romantik und dem leichten Epikuräismus der italienisch-französischen Musik, zu einem eigenen Stil zu gelangen. Und wir sehen auch tatsächlich, besonders im »Tannhäuser«, die beiden Ideen der reinen Liebe als Teil des allumfassenden, unendlichen Bewußtseins und der Sinnenfreude, des schrankenlosen Genusses, der überschäumenden Jugendkraft vereinigt. Ebenso wurden die entsprechenden musikalischen Richtungen überwunden: hier Lortzing-Marschner, dort Auber-Bellini. Gegen eine solche geistige Übermacht anzukämpfen konnte ja überhaupt nur ein Genie wagen, und kaum dokumentiert sich irgendwo in seinem Lebenswerk die ungeheure geistige Kraft Wagners augenfälliger, als gerade in diesem Ringen gegen eine Unzahl bedeutender Talente und gegen die Mode.

Das Interesse, das wir der nun seit 1866 im Bayerischen Nationalmuseum zu München schlummernden Partitur entgegenbringen — Wagner hatte sie, um sich von der »Jugendsünde« freizumachen, seinem Gönner Ludwig II. von Wittelsbach verehrt — ist somit zunächst ein vorwiegend historisches. Eine Aufführung aber ist Leben, soll Leben bringen, und so sind denn Kompromisse zwischen ästhetischen Forderungen und solchen nach Treue gegen den Geist des Werkes mit allen seinen Schattenseiten unvermeidlich. Vor allen Dingen waren ungeheuerliche Längen zu beseitigen, die der vorwärtsstürmenden Entwicklung Abbruch getan hätten, sodann hatte man sämtliche musiklosen Dialoge gestrichen — ein an sich schon bedenklicherer Punkt: gerade diese Prosa ist das Charakteristikum des Überganges von der romantischen und Spieloper zur großen Oper Meyerbeers, denn sie tritt nur noch sporadisch und außerhalb des großen Zusammenhanges auf, gleichsam als notwendiges Übel. Eben deshalb konnte aber auch ihre Streichung im allgemeinen leicht glücken und der Einheit des Ganzen zum Vorteil sein, wenn auch dadurch die Verständlichkeit der szenischen Vorgänge etwas litt; so wird einem z. B. das maskierte Auftreten Brighellas im letzten Bild und die Eifersuchtsszene nicht ohne weiteres in seinen Ursachen klar. *Robert Heger* als musikalischer Leiter hatte außerdem das instrumentale Gewand der Oper, das in jugendlichem Überschwang zu dick geraten und mit dynamischen Effekten überladen war, mit Geschick retuschiert. Es ist wahr: das Bild des jungen Feuerkopfes hat dadurch eine Veränderung erlitten: es ist zahmer, gesitteter und damit ist ein Teil des entwicklungsgeschichtlichen Interesses hinweggenommen worden, aber schließlich ist ja ein Nationaltheater kein musikwissenschaftliches Seminar. Eine szenische Unnötigkeit war die Einführung einer Klosterpförtnerin, eine naheliegende Vereinfachung die Verlegung des großen Monologes Friedrichs in den Gefängnisgarten.

Wagner hat das Liebesverbot als »Große komische Oper« bezeichnet, was aus den Anschauungen jener Zeit heraus zu verstehen ist, denn das komische Element wird ganz nach dem Shakespeareschen Vorbild in dessen Sinne

verwendet und gibt den heiteren Hintergrund ab für die ernste Haupthandlung, sie förmlich karikierend in dem Paar Brighella-Dorella. (Es handelt sich bekanntlich um die Fabel von Shakespeares »Maß für Maß«: wie der brutale und heuchlerische Statthalter gegen sein eigenes Gesetz des Liebesverbotes fehlt und schließlich durch eine List entlarvt wird. — Eine eingehende Analyse der Oper von Edgar Istel findet sich im Jahrgang VIII der »Musik«, Heft 19.) Die Münchener Aufführung bezeichnet das Werk unseren heutigen Anschauungen entsprechend als »Oper in 3 Akten«, damit gleichzeitig durch die Dreiteilung (gegenüber den zwei Aufzügen des Originals) die den Höhepunkt und den Keim zur eigentlichen Handlung enthaltende Gerichtsszene — mit der Fürbitte Isabellas für ihren Bruder Claudio und des plötzlich erwachenden Liebesbegehrens Friedrichs — als mittleren Akt auch rein äußerlich betonend. Die Bühnenbilder entsprechen in ihrer Einfachheit unserem heutigen Geschmack wohl mehr als die italienisch-französischen Tendenzen, aus denen heraus die Oper entstanden ist, und lassen in ihren offensichtlichen Zentralisierungsbestrebungen die handelnden Personen sowie die Massenszenen sehr gut zur Geltung kommen. Dieser Zug nach der Mitte, die Symmetrie der Anordnung erscheint beim belebten Bild oft geradezu geboten, um das Interesse des Zuschauers nicht von der Handlung als solcher abzulenken.
Auch in musikalischer Beziehung hatte das Werk eine äußerst liebevolle Ausarbeitung erfahren. *Robert Heger* betonte den Sinnestaumel dieser Tonwelt, ihr hervorstechendstes Merkmal, ebenso wie die manchmal operettenhaft anmutende Grazie. Chamberlain hat recht, wenn er meint, daß das Werk an sich nicht sehr originalitätskräftig sei, daß jedoch an jenen Stellen, wo sich wirkliche Inspiration zeige, der ganze Wagner herausleuchte. Schon die prächtige Ouvertüre weicht vom Schema der Zeit ab. Mitten in die feurige, farbige Karnevalsmusik des Anfangs ertönt plötzlich, alle Fröhlichkeit mit einem Male unterbindend, Friedrichs Motiv des Liebesverbotes (übrigens fast identisch mit dem Corregidormotiv Hugo Wolfs), und zwischen beiden hebt nun ein freilich noch sehr »stilisierter« Kampf an, in den sich auch mit der Cellomelodie in C-dur Friedrichs leidenschaftliches Liebesempfinden mischt, und der dann mit dem Sieg der Lebensfreude endet. Bereits im Liebesverbot kündigt sich Wagners Kunst der Steigerung großer Ensembleszenen an; ich erwähne nur die immer dringenderen Bitten Isabellas um Gnade für ihren Bruder, an das darauffolgende seelische Zusammenbrechen und das mit dem Gedanken der List verbundene Wiederaufleben bis zu dem vermeintlichen Wahnsinn: »Sie reißt uns wider Willen alle zum Strudel wilder Raserei.« An Einzelheiten, die den echten Wagner verraten, seien genannt: das wortwörtlich als Gnadenmotiv in den Tannhäuser übernommene kurze Vorspiel zum zweiten Bild, dem »Salve regina coeli«, ferner der chromatisch abwärtssteigende Gang in Isabellas Bitte (»die trostlos dann verlassen steht«; vgl. Eriks »wenn dann mein Herz in Kummer bricht«). Auch in der Instrumentation kündigt

sich der spätere Wagner an, besonders in der solistischen Verwendung der Orchesterinstrumente unter Berücksichtigung ihres Ausdruckscharakters. Als Beispiele führe ich an die durch die Hoboe versinnlichte Klage der Isabella und die durch die tiefste Lage des Fagott angedeuteten Todesgedanken Claudios. Es lassen sich natürlich auch zahlreiche Belege für die Einflüsse seiner Zeit auf Wagner anführen; als frappantestes und einzig dastehendes sei das Dazwischentreten Isabellas beim Verhör ihres Bruders erwähnt, die Parallele des »Erst hört noch mich!« mit Leonores »Töt' erst sein Weib!«

Hätte das Werk bei seiner Uraufführung am 29. März 1836 eine ebenso sorgfältige Einstudierung erlebt, wie nicht ganz 90 Jahre später durch *Willi Wirk*, es wäre, abgesehen von den damals außerdem noch obwaltenden ungünstigen Umständen, gewiß nicht so spurlos in der Versenkung verschwunden. An erster Stelle von den Darstellern ist *Friedrich Brodersen* zu nennen, der den Statthalter Friedrich sehr eindrucksvoll als grausamen und leidenschaftlichen Gewaltmenschen gab. Für die an verschiedenartigsten Zügen reichste Figur, Isabella, brachte *Nelly Merz*, sonst recht tüchtig, nicht ganz das große Heroinenformat mit. *Margot Leander* sang und spielte die Marianne recht ansprechend. Aus der ziemlich passiven Gestalt des Claudio konnte *Fritz Krauß* nicht viel machen. Ein Genuß war es, dem prächtigen und ausgezeichnet gebildeten Tenor von *Hans Degser* — in der Rolle des Luzio — zu lauschen. *Hermine Bosetti* und *Robert Lohfing*, sowie *Karl Seydel* boten Kabinettstückchen feinsten Humors. Der Erfolg des Werkes war groß; wohl an die fünfzehnmal mußten sich die Darsteller mit Kapellmeister und Spielleiter vor der Rampe zeigen.

Ob dem Werk ein langes, neues Leben beschieden sein wird? Trotz der äußerst freundlichen Aufnahme vermag ich nicht daran zu glauben, denn es handelt sich eben doch um eine »Jugendsünde«, die schon den reifen Werken ihrer Zeit gegenüber auch bei wirklich guter Aufführung nicht hätte standhalten können, und erst recht nicht die Fähigkeit besitzt, sie zu überleben. Die Münchener Oper aber hat sich das Verdienst erworben, dieses für die Entwicklungsgeschichte des Wagnerschen Genius so wichtige Werk der Vergessenheit entrissen und seine Bedeutung auf praktische Art klar herausgearbeitet zu haben. Sie ist überdies die einzige Bühne, die sich rühmen kann, sämtliche operndramatischen Werke Wagners zu ihrem Repertoire zu zählen.

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

INLAND

ALLGEMEINE ZEITUNG (20. Februar 1923, Chemnitz). — »25 Jahre Chemnitzer Theaterleben« von *Ernst Heerdegen.*

BERLINER LOKALANZEIGER (20. Februar 1923). — *Alfred Holzbock* schreibt über die von Franz Schreker geleitete »verjüngte Hochschule für Musik« in Charlottenburg. Der Verfasser stellt die Lehrkräfte der Hochschule zusammen und preist die Zusammensetzung des Lehrkörpers als eine wahrhaft fruchtbringende.

BERLINER TAGEBLATT Nr. 101 (1. März 1923). — »Volksstaat und Volksmusikleben« von *Heinrich Werlé.* Der bekannte Musikpädagoge gibt einen historischen Überblick über die Volksmusikschule im Laufe der Jahrhunderte und spricht von der Wiedergeburt derselben, deren Ausbauen heute dem Volksstaate warm am Herzen liegen müsse.

Nr. 131 (18. März 1923). — »Erinnerungen an Max Reger« von *Ossip Schnirlin.* Der Autor plaudert in liebevoller Erinnerung von dem großen Künstler und liebenswerten Menschen Reger, dessen 50. Geburtstag wir am 19. März feierten.

DRESDENER NEUESTE NACHRICHTEN Nr. 64 (17. März 1923). — *Carl Johann Perl* überschaut die kurze Spanne von Regers Leben, in der der Meister ein übermenschlich großes Werk vollendete. Aus dem Tiefsten quellende Worte des Autors lassen Reger lebendig vor uns werden: »Ein großer Mensch war Max Reger. Wer ihm menschlich nähertreten durfte, hat Wundervolles von ihm bewahrt, das nicht zu trüben war durch oft seltsame Gegensätze seines Wesens. Ein großer Künstler war Max Reger. Sein Werk steht auf den zehn Seiten großer Musik. Es zu pflegen und ihm immer mehr Freunde zu schaffen, ist unsere Pflicht.«

FRANKFURTER ZEITUNG Nr. 196 (15. März 1923). — »Delius« von *Paul Bekker.*

MÜNCHEN-AUGSBURGER ABENDZEITUNG Nr. 75 (18. März 1923). — »Max Reger zu seinem 50. Geburtstage« von *Heinrich Stahl.*

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN Nr. 74 (17. März 1923). — *Palma v. Paszthory* findet die rechten Worte auf Max Reger, die ihn, das Ideal des reinen Musikers, verklärt erscheinen lassen. »An einem Wendepunkt ist Regers Kunst erstanden; sie ragt als Wegführer auf an einer neuen Jahrhundertwende und weist in eine Zeit, an deren Wiedererstehen zwar Spengler zweifelt, die aber kommen muß, die schon darum kommen muß, weil wir allen Grund haben zu hoffen, daß ebenso, wie die Wurzeln der Regerischen Kunst bis in den deutschesten Boden zurückreichen — Jahrhunderte zurück — und sich darin ihre Kraft und Stärke holen, ihre Krone einer kommenden Generation Wegweiser sein wird.«

PRAGER PRESSE (22. Februar 1923). — *Oscar Baum* gedenkt der zwanzigsten Wiederkehr von Hugo Wolfs Todestag am 22. Februar.

VOSSISCHE ZEITUNG (25. Februar 1923, Berlin). — *Adolf Weißmann* deckt in seinem Aufsatz »Musik und Weltwirtschaft« die immer deutlicher in Erscheinung tretenden Zusammenhänge zwischen Musik und Weltwirtschaft auf. Von der Fixierung des deutschen Künstlers als Idealtypus, dem wir unsere größte Musik zu danken haben, kommt der Verfasser auf die Notwendigkeit eines internationalen Zusammenschlusses, hinweg über die Schranken von Politik und Chauvinismus. In dieser Zeit höchster wirtschaftlicher Not erhofft man Hilfe naturgemäß von internationaler Gegenseitigkeit: »Nationale Würde und internationales Gefühl widersprechen sich nicht.«

(27. Februar 1923, Berlin). — *Dr. Leon* stellt in einer Untersuchung darüber, was ein Konzertplatz kosten dürfe, fest, daß die Eintrittspreise für die Konzerte viel zu gering sind und dem Künstler die Existenz dadurch immer mehr und mehr erschwert wird.

DIE ZEIT (14. März 1923). — »Die Kunst in Not« von *Alfred Schattmann.*

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG Heft 9—13 (2., 9., 16., 23. März 1923, Berlin). — »Genielose Musikauffassung« von *Otto Sonnen.* Diese Erwiderung auf Paul Bekkers Essay »Physiologische Musik« widerlegt Bekkers Ansichten und kommt zum Schluß, daß eine Musikauffassung, wie sie Bekkers Aufsatz birgt, nur bedingt sei durch die geniearme Zeit, in der wir leben. »Deutscher Opernspielplan« von *Otto Erhardt.* »Schul- und Kirchenmusik einst und jetzt« von *Max Schipke.* — »Das Weibliche im Künstler« von *Emil Petschnig.* — »Produktion und Reproduktion« von *Arthur Sauer.*

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH Nr. 2 (Februar 1923, Wien). — »Die Sicherung des Wiener Operntheaters« von *Adolf Vetter*. *Otto Vrieslander* gibt eine eingehende Würdigung Heinrich Schenkers, dessen Werk »Neue musikalische Theorien und Phantasien« von hoher und höchster Bedeutung sind: »In der Tat haben Freunde und Anhänger dieses größten und tiefsten Musikers unserer Tage mit Sehnsucht dem so lange angekündigten und zur Ergänzung des bereits 1910 publizierten ersten Teiles der Stimmführungslehre so notwendigen Buches entgegengeharrt und es bedeutet ihnen daher ein wertes, ein wundervolles Geschenk!« *Heinrich Simon* beschließt seinen Aufsatz über »Frederick Delius«. *Rudolf Réti* berichtet über die »Internationale Musikkonferenz in London«. *Paul A. Pisk* macht den Leser mit den Bühnenwerken von Egon Wellesz bekannt, dessen »Prinzessin Girnara« 1920 in Frankfurt und Hannover einen starken Erfog hatte und dessen zwei Ballettpantomimen »Persisches Ballett« und »Achilles auf Skyros« ebenso wie die Oper »Alkestis« noch der Aufführung harren. Nr. 3 (März 1923, Wien). — »Neue Musik und neue Szene« von *Paul Marsop*. Der Autor beleuchtet die neue Musik mit ihren neuen szenischen Notwendigkeiten und Möglichkeiten. — »Goethe und die Musik« von *R. St. Hoffmann*. — »Musikalisches Denken« von *Josef Matthias Hauer*. Hauer, der die Atonalität, das Urprinzip, die Urzelle der Musik in der Atonalität begründet sieht, zeigt in einer kurzen Überlegung die unendliche Fülle von Meloskombinationen innerhalb der vorhandenen 12 Töne. Für jene, die meinen, unser Tonsystem mit 12 Tönen sei erschöpft und alle melodischen Verbindungen verbraucht, sei der Anfang dieses Exempels hier nachgedruckt: »Wenn wir in der Musik nur einen Ton hätten, so könnten wir auf ihm nur trommeln. Es gäbe dann kein Intervall, kein Melos, keine Melodie. Die Musik wäre ein rhythmisches Geräusch. Hätten wir aber bloß zwei Töne in der Musik, so gäbe es folgende zwei Melosmöglichkeiten: 1—2, 2—1. Bei drei Tönen gäbe es sechs Melosmöglichkeiten, nämlich: 1—2—3, 2—3—1, 3—1—2, 1—3—2, 2—1—3, 3—2—1. Bei vier Tönen gäbe es $4 \times 6 = 24$ Melosmöglichkeiten, bei fünf Tönen $5 \times 24 = 120$, bei sechs Tönen $6 \times 120 = 720$, bei sieben Tönen $7 \times 720 = 5040$ Melosmöglichkeiten. Das ist sehr wenig im Vergleich zu 479 001 600 Melosmöglichkeiten bei den zwölf Tönen unserer gleichschwebenden Temperatur.« »Richard Wagners Jugendoper ‚Das Liebesverbot'« von *Ludwig Karpath*.

NEUE MUSIKZEITUNG Heft 11 (1. März 1923, Stuttgart). — »Deutscher Opernspielplan?« von *Paul Marsop*. »Hermann Götz und Mannheim« von *Robert Hernried*. Schluß des Artikels von *Rolf Lauckner* »Das Bühnenproblem der Euryanthe«, *Alfred Schwab* »Fritz Busch«. Heft 12 (15. März 1923, Stuttgart). — »Zum 50. Geburtstag Max Regers am 19. März« von *Hermann Unger*. »Max Regers Streichquartett in d-moll« von *Adalbert Lindner*. »Regers Orchesterbehandlung vor op. 100« von *Karl Hasse*. »Regers B. A. C. H.-Phantasie in ihrem harmonischen Ausdruck« von *Hermann Keller*. »Max Reger und Philipp Wolfrum« von *Hermann M. Poppen*. »Max Regers Werke für die Violine allein« von *W. F. Geß*.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG Heft 9—12 (März 1923, Köln). — »Zur Musik unserer Tage« von *Ernst Toch*. Der Verfasser, der zuerst über die Äußerlichkeiten der Musik unserer Zeitgenossen spricht, kommt zu der Überzeugung, daß das soviel gebrauchte Wort »Zurück zu Mozart« gleichbedeutend sei mit dem »Zurück zur Natur« Rousseaus. Er verlangt von dem Künstler, der die Musik aus ihrer schweren Krise erlösen könne, das tiefe Sichversenken in die Frömmigkeit, die jedem wahren Künstler eigen sei. »Das ist es, was der Kunst unserer Tage fehlt: Frömmigkeit. Es gibt ein anderes, philosophisch reineres Wort dafür: Ethos. Das Wort ist leider zum üblen Schlagwort geworden, und man braucht es nur auszusprechen, um nicht allein bei den Snobs sondern auch bei den kundigen Zünftlern ein mitleidiges, geringschätziges Achselzucken hervorzurufen. Und doch — laßt den Künstler kommen, der groß, eigen und fromm, weil von Gott gesandt ist, und alle Herzen werden ihm zufliegen, alle Erstarrten werden sich an seinem Feuer wärmen, werden jubeln wie Vertriebene, die ihre Heimat wiederfinden.« Der Autor sieht einzig in Hans Pfitzner eine Erscheinung, die abseits der betriebsamen modernen Musikwelt mit heiligem Feuer die heilige Flamme tiefster Künstlerschaft nährt. — »Valuta-Konzerte« von *N. O. Raastedt*. »Etwas über die Musik des 18. Jahrhunderts« von *Friedrich Eckart*.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT Heft 9—12 (28. Februar, 7., 14., 21. März, Berlin). — »Ungerechtfertigte Gegenleistungen« von *Fritz Jaritz*. »Die neue Koch-Geige« von *M. Meißner*. »Wilhelm Furtwänglers musikalische Sendung« von *Robert Hernried*. »Hugo Kaun. Zum 60. Geburtstage des deutschen Tonsetzers« von *Georg Richard Kruse*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK Heft 5 (3. März 1923, Leipzig). — »Richard Wagner in der Gegenwart und das Problem des ‚Tannhäuser'« von *Alfred Heuß*. »Über die Motette der Leipziger Thomaner« von *B. F. Richter*. »Das musikhistorische Museum in Köln« von *Georg Kinsky*. »Zur Synekdoche in der Musik« von *Gustav Plessow*.

Heft 6, Regerheft (17. März 1923, Leipzig). — »Max Reger in memoriam« von *Erich Anders*. »Über Max Regers Lebenswerk« von *Eugen Segnitz*. »Max Regers Hausmusik für Klavier« von *Walter Niemann*. »Zur neueren Reger-Literatur« von *Max Unger*. Alle diese Aufsätze lassen Max Reger vor uns lebendig werden, den Menschen und sein Werk. Regers Zeit ist erst heute angebrochen, noch ist er nicht ins Volk gedrungen. Die Autoren hoffen, daß er ein Leitstern sein wird aus den Wirren der modernen Musik und ihrem chaotischen Suchen.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT Heft 4/5 (Januar/Februar 1923, München). — »Zur Geschichte des Wiener Singspiels« von *Vladimir Helfert*, »Franz Schuberts ‚Sonate' für Klavier, Voline und Violoncell aus dem Jahre 1812« von *Alfred Orel*. »Grundlagen, Methoden und Aufgaben der musikalischen Stilkunde« von *Ernst Bücken* und *Paul Mies*. »Versuch einer Phänomenologie der Musik« von *Hans Meersmann*. »Zur Theorie und Ästhetik der Musik. Betrachtungen und Bemerkungen zu neueren Arbeiten von Paul Moos« von *Hermann Wetzel*.

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE Heft 22, 23, 24 (15. Februar, 1., 15. März 1923, Essen). — Schluß des Artikels von *W. Busch*, »Gedanken und Vorschläge zur künftigen musikalischen Ausbildung der Volksschullehrer«. »Die Prüfungsordnung für das künstlerische Lehramt an höheren Lehranstalten« von *Heinrich Werlé*. »Reger und die Chormusik« von *Hugo Holle*. »Max Reger und die Jugend« von *E. Dahlke*. In Heft 24 befinden sich einige Reger-Aussprüche, die dem bei Engelhorn erschienenen »Max-Reger-Brevier«, von Spemann herausgegeben, entnommen sind. Einige von ihnen mögen hier eine Stelle finden:

Frisch gewagnert ist halb gewonnen. (Berichtet von Frau Elsa Reger.)

Das Schwein und die Künstler haben das gemeinsam, daß man sie erst nach dem Tode schätzt. (Berichtet von Frau Elsa Reger.)

Reger befand sich zur Sommerfrische in B. Als er die Kurliste studierte, fand er folgenden Eintrag: »N. N., Komponistin, Stuttgart.« Alsbald trug er sich unmittelbar darunter ein: »Max Reger, Klavierlehrer, Meiningen.« (Berichtet von Hermann Weiler.)

Eine Dame wohnte der ersten Aufführung der Böcklin-Suite bei. Die Polyphonie des Orchesters im Bacchanal machte großen Eindruck auf die Musikfreundin, die vornehmlich auf die Themen der Fagotte in diesem Satz geachtet hatte. Sie fragte Reger interessiert, wie diese dunklen, merkwürdigen Tonfiguren entstünden, ob die Musiker sie mit dem Munde hervorbrächten. Der Komponist sah die Fragerin einen Augenblick starr an. Dann sagte er toternst: »Das will ich stark hoffen.« (Berichtet von H. Nebe.)

AUSLAND

DER AUFTAKT Heft 2 (12. März 1923, Prag). — »Das Ethos in der Musik Beethovens« von *Robert Lach*. »Beethoveniana« von *Max Unger* bringt eine Reihe Beethoven-Kuriosa. So ein unbekannter Brief an Kanka in Prag. Eine hübsche Glosse zu Beethovens Rechtschreibung bringt wiederum Neues über dies unerschöpfliche Kapitel der Beethoven-Forschung. Wer möchte glauben, daß Beethoven etwa bis zu seinem 50. Lebensjahr seinen eigenen Namen falsch schrieb? Beethoven mit einem w! »Beethovens Tod« von *Robert Haas*. »Die neuere Beethoven-Literatur« von *Max Unger*.
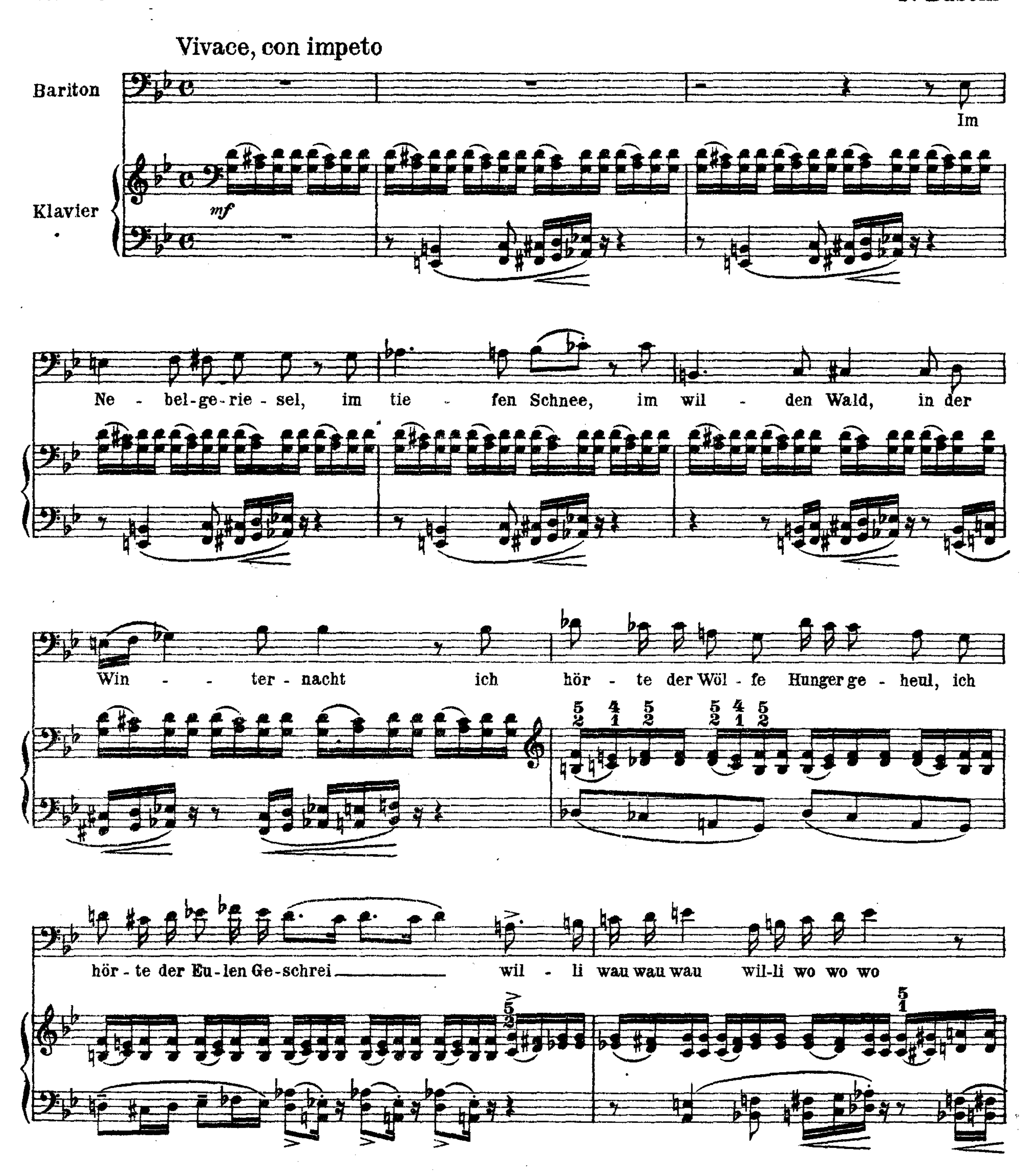
SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG Nr. 9 und 10 (3. und 17. März 1923, Zürich). — »Musik und Sang in der schweizerischen Sitte« von *H. Krauß*. Fortsetzung des Aufsatzes »Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir« von *J. Gehring*.

MUSICA D'OGGI Heft 2 (Februar 1922, Mailand). — *Pan*, »Die Scala und die neuen Opern«. In einer Polemik gegen einen Aufsatz der Tageszeitung ‚Corriere della Sera' »Was kostet eine Aufführung in der Scala?«, spricht der Verfasser von den Schwierigkeiten, die so große und maßgebende Bühnen wie die Scala haben, den Wünschen des Publikums und der Kritik nach Erweiterung des Repertoirs durch Aufführung neuer Werke Rechnung zu tragen. In der letzten Saison hat die Scala »Debora und Jaele« von Pizetti und »Belfagor« von Respighi herausgebracht. Interessant ist die Feststellung, daß dieselbe große Bühne vom Jahre
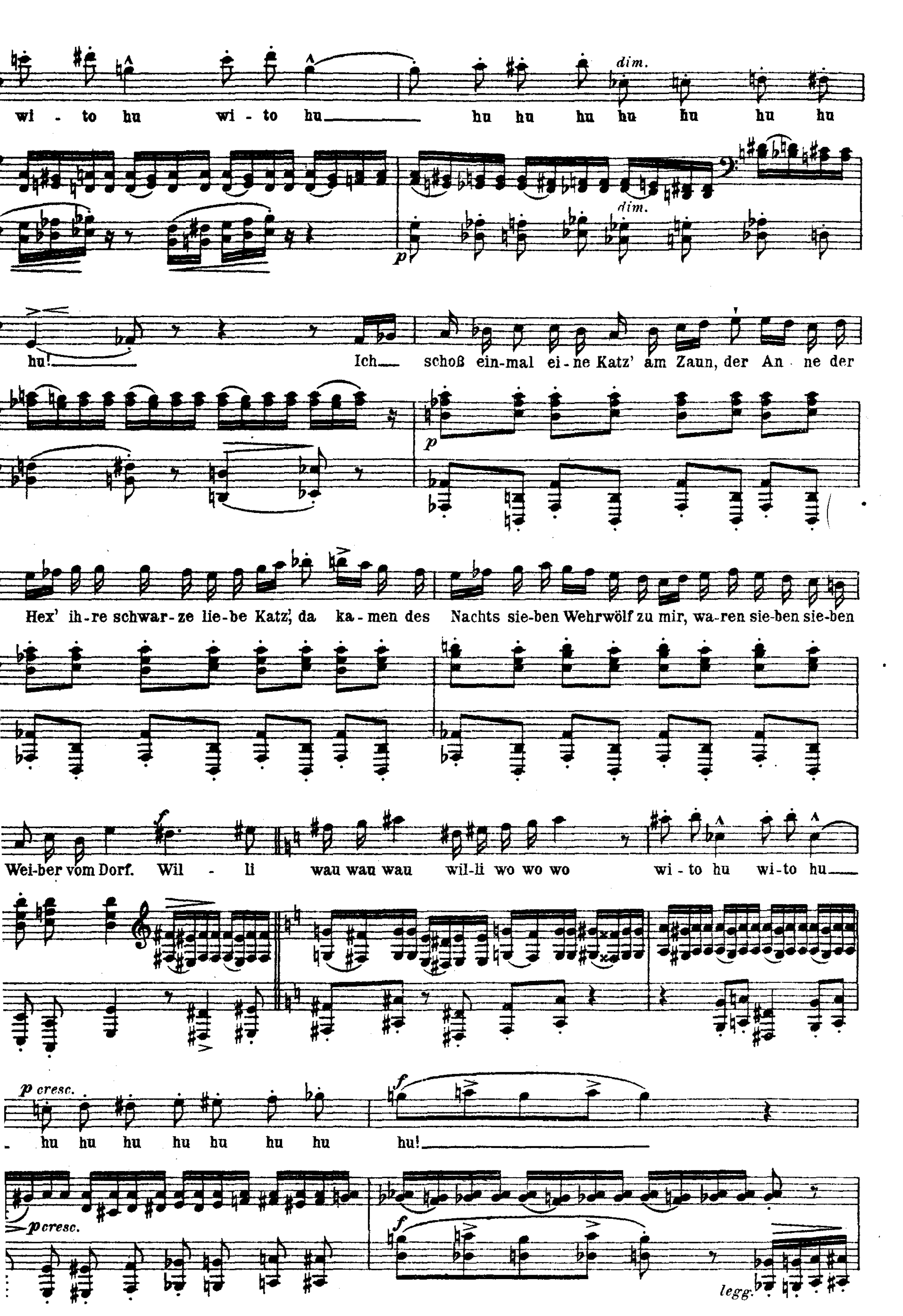
ZIGEUNERLIED

W. von Goethe

F. Busoni



Musikbeilage zu „Die Musik" XV. Jahrgang, Heft 8, Mai 1923.
Der Komponist behält sich alle Rechte vor.


dim.
wi - to hu wi - to hu hu hu hu hu hu hu hu
dim.
p
hu!
Ich schoß ein-mal ei-ne Katz' am Zaun, der An - ne der
p
Hex' ih-re schwar-ze lie-be Katz', da ka-men des Nachts sie-ben Wehrwölf zu mir, wa-ren sie-ben sie-ben
f
Wei-ber vom Dorf. Wil - li wau wau wau wil-li wo wo wo wi-to hu wi-to hu
p cresc.
f
hu hu hu hu hu hu hu hu!
p cresc.
f
legg.



f

ich kann-te sie al - le, ich kann-te sie wohl, die Anne, die Ur-sel, die Käth, die

sotto voce

con 8va

Lie se, die Bar-be, die Ev', die Beth'; *f* sie heul-ten im Krei - - - - -

f

- - se mich an: *mf* wil-li wau wau wau wil-li wo wo wo wi-to
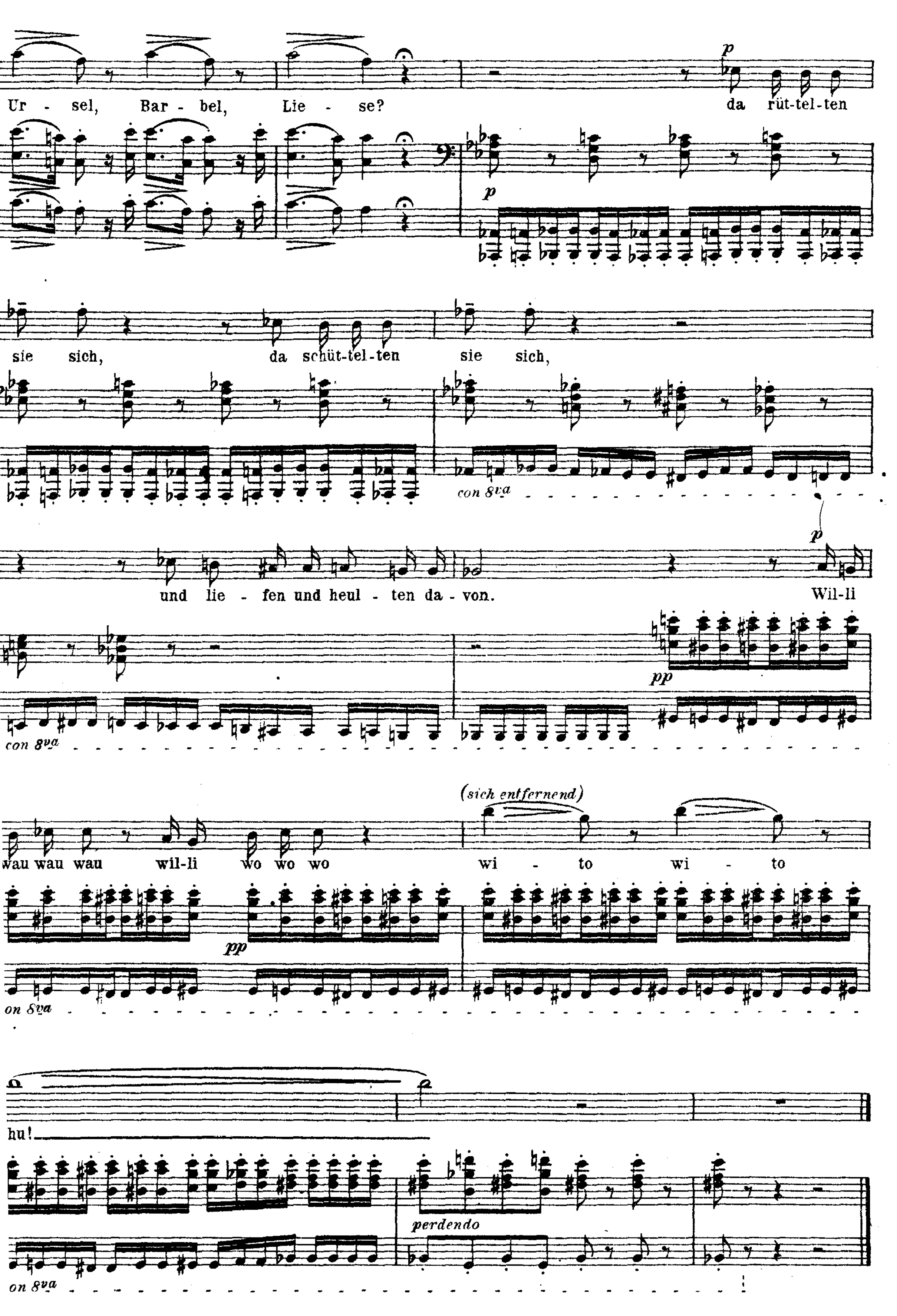
pp

hu wi-to hu *f* wi-to hu ___ *f* da nannt' ich sie al - le bei Na - men laut, bei

f

Na - men laut: was willst du, An-ne, was willst du, Beth',

fz *fz*



Berliner Buch u. Kunstdruckerei G.m.b.H. Zossen (Mark).

1845 an, in dem »Jeanne d'Arc« von Verdi aufgeführt wurde, bis 1872, dem Jahre der »Aida«, also in 27 Jahren, keine Verdische Uraufführung gehabt hat; und das in einer Zeit, in der Verdi der führende Komponist war. Auch konstatiert der Verfasser, daß die Uraufführung der »Butterfly« ein Mißerfolg gewesen ist, und infolgedessen Puccini keine seiner späteren Opern in der Scala aus der Taufe gehoben hat, obgleich alle Bühnen der Welt von Puccini, Wagner und Verdi beherrscht wurden. *Tancredi Mantovani* »Semiramis« (1823—1923). Verfasser erinnert daran, daß am 3. Februar dieses Jahres 100 Jahre seit der Uraufführung von Rossinis »Semiramis« im Theater Fenice in Venedig vergangen sind.

THE SACKBUT III/8 (März 1923, London). — »Lorenzo Perosi« von *Adelmo Damerini* (Rom). Perosi, von dem man einige Jahre wenig hörte, hat vor einiger Zeit die musikalischen Kreise und darüber hinaus die Welt im allgemeinen in Aufregung versetzt, weil er versuchte, seine Gelübde als römisch-katholischer Priester zu brechen und zur reformierten Kirche überzutreten. Man hat diesen Schritt als eine bedauerliche geistige Störung hinstellen wollen. Der Verfasser meint, daß er in erster Linie aus einer tiefen seelischen Krisis heraus erfolgen mußte, wenn auch diese Krisis mit einem physischen Zusammenbruch zusammenfiel. Er fühlt sich berufen, gerade jetzt, da die Meinungsverschiedenheiten um die Person Perosis gehen, die Charakteristik seiner künstlerischen Persönlichkeit klar darzustellen. Um in das Schaffen Perosis einzudringen, ist es nötig, die Geschichte des Oratoriums zu studieren. Der Verfasser holt weit aus, um zu beweisen, daß Perosi das Oratorium, das man für tot hielt, zu neuem Leben erweckt hat. Er spricht dann im einzelnen von den großen Werken, von den Einflüssen, die man darin findet, um am Schluß noch einmal zusammenzufassen: »Aber sein Werk — obgleich so traurig unterbrochen — repräsentiert sicherlich in hervorragender Weise den wahren italienischen Genius und eine starke Persönlichkeit, die man nicht so leicht vergessen wird.« — »Wagner und das Symbolische« von *Andrew A. Fraser.* Romain Rolland hat irgendwo einmal geschrieben, daß »Wagners Werke epische Sinfonien sind. Als Rahmen für sie würde ich mir Tempel wünschen; als Szenerie das unbegrenzte Land der Gedanken; als Schauspieler unsere Träume«. Der Verfasser hält dies für eine hübsche Phantasie, jedoch für eine zermalmende Kritik; er setzt sich in seinem Artikel im einzelnen mit dem Symbolischen in Wagners Werken auseinander.— »Die Posaune« von *Jeffrey Pulver.* Der Autor gibt eine ausführliche Geschichte der Posaune unter besonderer Berücksichtigung ihrer Bedeutung in England. Von einer Entwicklung allerdings kann er nicht viel berichten, denn sie gehört wie die Violine zu den wenigen Instrumenten, die durch eine so lange Zeit ohne Änderung der Form bestanden haben. Wohl aber berichtet er über die Änderung ihres Namens, der durch Jahrhunderte »Sackbut« war, dann aber im letzten Jahrhundert durch die italienische Bezeichnung »Trombone« verdrängt wurde. Der Name »Sackbut« dient ihm als Quelle ihres Ursprungs, den er in Spanien oder Portugal annimmt. Er berichtet weiter über ihre Bedeutung, die sie in den verschiedenen Jahrhunderten hatte, vom 16. Jahrhundert, wo sie zum ersten Male erwähnt wird, an bis auf die Jetztzeit. — *Hugo Leichtentritt* gibt — wahrscheinlich einem dringenden Bedürfnis in England entsprechend — eine zusammenfassende Kritik über »Deutsche Musikliteratur der letzten Jahre«. — Sehr interessant berichtet *Jean Michaud* über »Tibetanische Musik«. Der Artikel ist durch zahlreiche Notenbeispiele erläutert. — »Wilfrid Scawen Blunt« von *C. à Becket Williams.* — Über »Glänzende Amateure« plaudert *R. B. Ince* in einem kleinen Aufsatz. Er sucht die Notwendigkeit und Wichtigkeit der Amateure in der Kunst zu rechtfertigen. — »Die Musikkritik in Amerika auf schiefer Ebene« von *Mary Ellis Opdycke.*

THE CHESTERIAN Nr. 30 (März 1923, London). — »Charles T. Griffes« von *Norman Peterkin.* Es mag wohl an der nicht sorgfältigen Wahl liegen, daß die uns übermittelte amerikanische Musik uns nicht in der Überzeugung bestärkt, daß die Jungen drüben wahrhaft produktiv sind. Und doch — *es gibt* einige junge amerikanische Komponisten, deren Werk wirklich interessant und würdig einer weiteren Verbreitung ist. Unter ihnen: Charles T. Griffes, dessen Tod im Mai 1920 leider viel zu früh erfolgte. Er war nicht einer von denen, die schon in ihren ersten Werken ihre vollkommene Eigenart geben können. In seinen letzten Kompositionen erst schien er an der Schwelle zu stehen, seine ungewöhnliche Persönlichkeit vollkommen wirken zu lassen. In seiner Jugend gleich vielen jungen Komponisten stark beeinflußt und angezogen von Debussy und Ravel und später auch von einigen modernen Russen, ist er doch nie — im Gegensatz zu vielen seiner Landsleute — ein Sklave dieser Einflüsse

geworden, sondern immer fähig geblieben, das, was er brauchte, um sich freizumachen und seine eigene Persönlichkeit auszudrücken, aus diesen Elementen herauszuziehen. Peterkin gibt im weiteren eine sehr ausführliche Kritik sämtlicher Werke — einer immerhin stattlichen Anzahl. »Seine Musik ist nicht ‚ultra-modern' in ihrem Ausdruck, aber er war dennoch ein Kind seiner Zeit in seiner musikalischen Sprache und hat in seinem besten Werk (‚The Pleasure Dome of Kubla Khan') einen wirklich persönlichen Ausdruck erreicht.« — »Die Lieder Granville Bantocks« von *Havergal Brian.* Unter den modernen englischen Liederkomponisten genießt Granville Bantock das größte Ansehen. Bekannt und berühmt wurde er durch seine Orientalischen Lieder, die sich durch ein feines Stilgefühl auszeichnen und vor allen Dingen meisterhaft gekonnt sind. Schon vor dem Kriege sicherte ihm eine Serie sinfonischer Lieder (»Ferishtahs Fancies«, »Sappho«, »Ghazals of Hafis«) den ersten Platz unter den zeitgenössischen Liederkomponisten. Zwei Bände Chinesischer Lieder (Chester) enthalten seine besten und reifsten Sachen. Diese Chinesischen Lieder Bantocks unterscheiden sich von seinen früheren Orientalischen Gesängen durch ihre Zurückhaltung und Ruhe. Und durch diese fast schüchtern reservierte Schilderung fremder chinesischer Legenden beweist Bantock seinen feinen Instinkt für diese fremde östliche Rasse. — »Die Auflösung der Musik« von *Hugo K. Fleischmann.* Der Verfasser beweist in sachlicher Form und an Hand von Beispielen aus der Moderne, daß die traditionelle Musik sich in der Auflösung befindet. Was wird sich aus dem Chaos lösen? — »Musik in Slowenien und Jugoslawien« von *M. Fr. Bravnicar* und *F. S. Copeland.* Musikbriefe aus London, Dänemark und Rumänien beschließen das Heft.

MUSICAL COURIER Nr. 7—11 (15., 22. Februar, 1., 8., 15. März 1923, New York). — Der Artikel von *Frank Patterson* über »Praktische Instrumentation für Schul-, Volks- und Sinfonieorchester« wird in diesen fünf Heften fortgesetzt. Über die gesunde Hand, ihre Kultivierung und Entwicklung spricht *Woldemar Schnée* in seinem Artikel »Hand-Training«. *Carl W. Grimm* gibt Anregungen, »Was Stadtbibliotheken für die musikalische Jugend tun können.« »Richard Genée — Operettenkomponist und Librettist« von *Waldemar Rieck.* »Die Musik Indiens« von *Lilly Strickland.* Die amerikanische Liederkomponistin, die seit mehreren Jahren in Indien lebt, schreibt eine ganze Reihe von Artikeln über indische Musik. Aus diesen ist besonders interessant zu erfahren, daß der bei uns nur als Dichter bekannte Rabindranath Tagore in seiner Heimat auch als Komponist einen bedeutenden Namen hat. Zahlreiche Notenbeispiele und Bildbeilagen veranschaulichen die Ausführungen der Verfasserin. »Wolfgang Amadeus Mozart, das Opernstiefkind Amerikas« von *Ray Henderson.* Der Verfasser spricht über den Versuch William Wade Hinshaws, Cosi fan tutte dem amerikanischen Publikum mit seiner Gesellschaft amerikanischer Sänger nahe zu bringen.

Ernst Viebig

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Mit Erlaubnis des Drei Masken Verlages in München legen wir diesem Heft die Reproduktion von 4 Seiten aus der Faksimile-Ausgabe der »*Meistersinger von Nürnberg*« bei. Wir greifen neben dem Titelblatt die Seiten 24, 258, 462 heraus, also den Beginn des ersten Aufzuges, eine Stelle aus dem Chorfinale des zweiten Aktes und die letzte Seite des Werkes überhaupt. Es war schwer, eine Wahl zu treffen, denn jedes Blatt ist in der Bildwirkung faszinierend. Das Format der »Musik« bedingte eine wesentliche Verkleinerung: zeigt die Urschrift eine Seitenhöhe von durchschnittlich 34 cm und eine Breite von 26 cm, so mußte durch die gebotene Zusammendrängung ein wesentlicher Reiz verloren gehen. Immerhin aber bleibt noch genug, um erkennen zu lassen, welches Kleinod durch diese Veröffentlichung der Allgemeinheit zugängig gemacht worden ist. Im Besprechungsteil dieses Heftes werden die Vorzüge der Wiedergabe der Urschrift eingehend gewürdigt. — Als Musikbeilage können wir diesmal unseren Lesern eine »Delikatesse« bieten — ein Lied *Ferruccio Busonis,* das er eigens für »Die Musik« zur ersten Veröffentlichung schrieb. Mit Orchesterbegleitung wurde es am 27. April in der »Internationalen Gesellschaft für neue Musik« erstmalig gesungen. Gleichzeitig nehmen wir Anlaß, des Meisters 57. Geburtstages am 1. April zu gedenken.

★ K R I T I K ★

BÜCHER

MUSIKGESCHICHTLICHE NEUERSCHEINUNGEN: *Veröffentlichungen der Musikbibliothek Paul Hirsch, Frankfurt a. M.* Verlag: Martin Breslauer, Berlin. 1. *Francesco Caza*, Tractato vulgare de canto figurato, Mailand 1492, in Faksimile und Übersetzung herausgegeben von Joh. Wolf. 2. *G. L. Conforti*, Breve et facile maniera d'exercitarsi, Rom 1593, herausgegeben von demselben.

Es ist ein löbliches Unternehmen, wenn im Augenblick, wo unsere deutschen und bayerischen Denkmäler der Tonkunst rettungslos der Geldentwertung zum Opfer zu fallen scheinen, private Munifizenz sich an die Herausgabe musikalischer Seltenheiten macht; obgleich dazu freilich (wie in obigen zwei Fällen) die Auswahl mehr durch den Zufall jeweiligen Besitzes als durch besondere Dringlichkeit des Bedarfs diktiert zu werden droht. Immerhin bedeutet jeder Neudruck einer bisher fast unbekannten musikalischen Inkunabel eine dankenswerte Kenntniserweiterung, und man wird das mit erfreulicher Klarheit abgefaßte Traktätchen eines Gafurius-Schülers mit Vorteil zur Einführung des werdenden Musikgeschichtlers zumal in die Tücken der damaligen Mensuraltheorie verwenden können. Ganz besonderen Dank verdient die von Professor Wolf beigesteuerte Liste der vor 1500 herausgekommenen Theoretikerdrucke, die einmal durch das Überwiegen deutscher Typographen auch in Frankreich und Italien erneut seit Mantuani auf dieses Ruhmesblatt altdeutschen Gewerbefleißes hinweist und dann als lehrreiche Statistik für die sonst kaum mehr nachweisbare Beliebtheit von Autoren wie Bartholomäus Anglicus und Isidorus Hispalensis zeugt. Unter den bekannten Namensvettern des alten Autors hätte auch Girolamo della Casa genannt werden können mit seinem »Vero modo didiminuis«. Eine solche Diminutionsschule, in der nach Art von Paumanns altem Fundamentum organisandi die vielen Verzierungsmöglichkeiten wachsender Grundintervalle systematisch in Notenbeispielen durchgeführt werden, liegt auch in Confortis Faksimilehandschrift vor; eine Sammlung von Passaggi, mit der im einzelnen nur der engere Fachmann der Kolorierungspraxis viel wird anfangen können. Aber auch hier wird der musikwissenschaftliche Nachwuchs, dem Riccardo Rognoni usw. nicht immer zur Hand ist, den Neudruck mit großem Gewinn benutzen können. Die Ausstattung beider Publikationen darf musterhaft heißen.

STUDIEN ZUR MUSIKWISSENSCHAFT: *Beiheft 9* zu den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, herausgegeben von *Guido Adler*, Wien 1922, Universaledition.

DENKMÄLER DER TONKUNST IN ÖSTERREICH, *XXIX. Jahrgang, 57. Band:* Claudio Monteverdi, Il ritorno d'Ulisse in Patria, herausgegeben mit Continuo und deutscher Übersetzung von *Robert Haas*. Ebenda.

Der ausgezeichnete Kenner der Wiener Operngeschichte, dem wir bereits hochwertvolle Neuausgaben des 18. Jahrhunderts (Umlauf, Gaßmann) verdanken, beschert uns im neuesten Denkmälerband einen sehr wichtigen Beitrag zum bisherigen Notenvorrat, das musikdramatische Genie von Mantua und Venedig betreffend: die ob der Autorschaft längere Zeit in Zweifel gezogene »Heimkehr des Odysseus« von 1644 nach der Wiener Partitur. Der Vergleich mit den neugedruckten Schwesterwerken »Orfeo« (1607) und »L'Incoronazione di Poppea« liegt nahe, und Haas hat im Beiheft nicht nur die Vaterrechte Monteverdis einwandfrei sichergestellt, sondern auch die musikgeschichtliche Einstellung der »neuen« Oper mit guter Sachkenntnis erörtert. Gewiß enthält das uns zurückgewonnene Werk nicht solche Knallstücke wie das berühmte Lamento d'Arianna, keine so packenden Instrumentationseffekte wie der Orfeo, im Gegenteil ist die mehr als puristische Orchesterbegleitung, die etwa sieben Achtel der Oper sich als einfaches Cembalorezitativ abwickeln läßt, ein Haupthindernis für den Versuch einer Neubelebung, die der Herausgeber auf Grund seiner sorgfältigen und lebendigen Kontinuoaussetzung für möglich zu halten scheint. Hat man sich aber einmal mit dieser Beschränkung abgefunden, so enthält die Partitur in der Tat eine solche Fülle herrlicher Einzelzüge, daß man voller Bewunderung vor der Gestaltungskraft des Cremoneser Meisters steht. Gleich die scharfe Charakteristik der drei allegorischen Prologfiguren, dann etwa Penelopes erster großer Monolog; das Chorlied der rudernden Phäaken, die reizende Herzlichkeit der Szene zwischen Odysseus und dem göttlichen Sauhirten; madrigalische Schilderungen wie die von der Gattin »unwandelbarer Treue«; die frische

Anmut Telemachs; die eigentümlichen Ritornelle beim Spannen des Bogens; Athenes großartiger Leidenschaftsausbruch »Fiamma e l'ira«, die munteren Liedchen der komischen Figuren; die venezianische Doppelchormotette der himmlischen Heerscharen; endlich die rührend innige Melodie des Dulders, als er sein Weib in die Arme schließen darf — um nur ein paar Hauptpunkte herauszugreifen: wer Ohren hat zu hören und wirklich in Musik hineinzulauschen versteht, dem müssen die scheinbaren Pfundnoten in heißem Leben zu pulsen beginnen, selbst wenn auch so theaterdankbare Momente wie der Freiermord trotz Bruch und Bungert bloß hinter der Szene in den Zwischenakten erledigt werden. Hier studiere der Tonsetzer jeglicher Richtung Affektendarstellung mit reinsten Mitteln!

DENKMÄLER DER TONKUNST IN ÖSTERREICH. *XXIX. Jahrgang, 58. Band.* Gottlieb Muffats 12 Toccaten und 72 Versetl von 1726, herausgegeben von *Guido Adler.*

Ein geschichtlich wie musikalisch reizvolles Tastenwerk aus den Tagen des Wohltemperierten Klaviers Teil I, das auch jenseits der Musikwissenschaft bei den Praktikern auf Gegenliebe treffen wird, da es vorzüglichen Lehrstoff zur Vorbereitung aufs Bach-Spiel darstellt. Nach altem liturgischem Brauch der katholischen wie evangelischen Kirche wurde der Lobgesang Mariä »Magnificat anima mea« zeilenweis abwechselnd vom Priester und dem Chor vorgetragen, für welch letzteren auch der Organist jeweils die gerad- oder ungeradzahligen Verse übernehmen konnte. Aus dieser Praxis erwuchsen (so bei Pachelbel, Kerll usw.) ganze Sammlungen instrumentaler Magnifikatversetten je nach den verschiedenen 12 Kirchentönen; bei dem durch seine famosen Componimenti (galante Klaviersuiten) bekannten Muffat jun., dem Schüler von J. J. Fux und Sohn des ob seiner frühen Concerti grossi geschätzten Passauer Domkapellmeisters Georg M., hat sich der Gedanke zu zwölf geistlichen Suiten umgestaltet, deren jede mit einem hübschen Präludium eröffnet und von sechs fugierten Charakterstückchen bestritten wird — allerliebste Kleinigkeiten von 8 bis 16 Takten, die mit ihrer ziersamen Arbeit denkbar gut in den Wiener Kirchenstil auf der Scheide vom Barock zum Rokoko einführen.

Hans Joachim Moser

JULIUS KAPP: *Die Oper der Gegenwart.* Verlag: Max Hesse, Berlin.

Kapp hat sich zu einem Spezialisten auf dem Gebiet der Dramaturgie der Oper herangebildet. Hier ist er Kenner, Führer, Weiser, dem man sich unbedingt anvertrauen darf. Das jüngste seiner Opernbücher sammelt im Anschluß an den vorangegangenen Band alle diejenigen dramatischen Werke, die dem Vorläufer aus inneren Gründen fernbleiben mußten, und führt entwicklungsgeschichtlich alles auf, was sich auf unseren Bühnen als lebendig erwiesen hat und — erweisen wird. Der sonst beliebten Anlage eines alphabetisch aufzählenden, des inneren Entwicklungsgesetzes entbehrenden, nur dem nackten Bedürfnis eines rein äußerlich bleibenden Nachschlagebuches dienenden Mentors geht Kapp glücklich und bewußt aus dem Wege: er treibt Historie. Und wie er in seinem »Opernbuch« (bei Hesse & Becker) die Entwicklungsstufen des musikalischen Dramas von Gluck aus verfolgt, so wird in diesem neuen Band Richard Wagner der Ausgangspunkt, von dessen strahlender Höhe herab die vielfach krausen Pfade beschritten werden, die die Oper nach ihm gewandert ist. Der Wagnernachfolge, den Eklektikern und Epigonen wird im ersten Kapitel das Grablied gesungen; die wenigen Zierden der Märchen- und der so bejammernswert spärlich blühenden komischen Oper finden wir feinsinnig herausgestellt. Dann tritt Pfitzner auf den Plan, mit dem der erste Abschnitt verheißungsvoll abschließt. »Die Reaktion gegen Wagner« leitet das nächste Kapitel ein, das in der Hauptsache Ausländer umfaßt: die Slawen, Franzosen, Verdi, den Verismo. Den Ausklang bildet die Moderne. Den dritten Teil beherrscht der Impressionismus, Richard Strauß, Schillings, der Expressionismus, Schönberg, der Internationalismus, Busoni, Korngold, Schreker. Dies die Disposition. Die klar gezogenen Linien vermeiden alle Gewaltsamkeiten der Einschachtelung, die schwierigen Klippen, die aus dem Gischt des heutigen Opernschaffens herausstarren, werden sinnvoll umschifft. Der Führung eines so kenntnisreichen Steuermanns darf sich der anvertrauen, der nach einem Punkt sucht, von dem er einen Überblick im Gewoge gewinnen will. Mag hier und da eine Lücke sein, will sich unser Urteil nicht in allem mit dem decken, das der Autor fällt — nichts ist schwerer als die kritische Einstellung auf das Musikgetriebe der Zeit, in der man lebt. Und kritisch

ist Kapps »Oper der Gegenwart«. Man lese nur seine Charakteristik der Schrekerschen Musik! Zieht man Gewinn aus der Betrachtungsweise im allgemeinen, so wird das Buch aber auch wertvoll durch die Aufdeckung zahlreicher Einzelheiten, durch die es vorteilhaft absticht von sonstigen Opernführern, wie es unentbehrlich wird für den, der es lediglich als Unterrichtungsmittel benutzen will: der Inhalt der Opernwerke der Neuzeit ist mit feinstem Geschmack und einer plastischen Anschaulichkeit wiedergegeben, die als vorbildlich bezeichnet werden darf.

Martin Opetz

JAMES HUNEKER: »*Franz Liszt*«. *Übersetzt von Lola Lorme.* Verlag: Rösl & Co., München.

Dieses Buch des amerikanischen Journalisten gibt nicht, wie der Untertitel verheißt, »ein Leben in Bildern«, sondern eine wahl- und kritiklose Sammlung von Lisztiana, die aber leider einem deutschen Leser gar nichts Neues zu künden vermag. Das Ganze mutet an wie eine ungeordnete Materialsammlung, zu deren Sichtung der Autor nicht mehr gekommen ist. Ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis belegt das am schärfsten. Als Einleitung des Buches gibt die Übersetzerin eine Biographie des vor kurzem verstorbenen Verfassers. Ein allgemeines Kapitel »Wahrheit und Dichtung« (27 Seiten) behandelt dann ganz oberflächlich Liszts äußere Lebensschicksale, es folgen unter »Aspekte seiner Kunst und seines Charakters« (21 Seiten) Betrachtungen über Liszt und die Frauen und eine kritische Sichtung der Liszt-Literatur. Das beste Stück der Hunekerschen Ausführungen ist die sich anschließende Analyse der h-moll-Sonate (20 Seiten), während die Würdigung der anderen Werke Liszts sich größtenteils auf Wiedergabe der programmatischen Erläuterungen und Zitate beschränkt. Der Hauptteil des Buches (80 Seiten) reiht dann unter »Im Spiegel der Zeitgenossen« 25 mehr oder minder anekdotische Schilderungen aus Liszts Leben aneinander (darunter eine Unmenge Falsches und Nichtssagendes), um schließlich noch einige Betrachtungen über »Liszt-Schüler« und »Moderne Klaviervirtuosen« anzufügen (50 Seiten).
Man sieht, ein chaotisches Allerlei! Warum man dieses zum Liszt-Jubiläum 1911 in englischer Sprache erschienene Werk, das einem unvorbereiteten amerikanischen Musikfreund vielleicht damals manches Anregende bieten konnte, heute, 1923, in deutscher Sprache veröffentlicht, obwohl es dem deutschen Leser aber auch rein gar nichts von Belang bieten kann, bleibt unverständlich. Mühe und Kosten (das Buch ist vom Verlag geschmackvoll und freigebig ausgestattet) wären eines besseren Zweckes würdig gewesen. *Julius Kapp*

HUGO DAFFNER: *Friedrich Nietzsches Randglossen zu Bizets »Carmen«.* (Deutsche Musikbücherei Bd. 1). Verlag: Gustav Bosse, Regensburg.

In der im Jahre 1888 erschienenen Schrift »Der Fall Wagner« vollzieht Nietzsche seine vollständige Abkehr von Richard Wagner, hier stellt er Bizets »Carmen« dem Musikdrama Richard Wagners entgegen. Nietzsche hörte Bizets »Carmen« zum ersten Male am 27. November 1881 in Genua und in den Jahren hernach noch einigemal wieder. Die Briefe an Mutter und Schwester und an Peter Gast erzählen von dem tiefen Eindruck, den das Werk auf den musikbesessenen Philosophieprofessor gemacht hat. Nietzsche schafft sich gleich nach der ersten Bekanntschaft auch einen Klavierauszug an, den er genau studiert und dann, mit Randglossen versehen, an Peter Gast weiterschickt. Die Randglossen aus diesem Klavierauszug, der heute im Nietzschearchiv liegt, gibt jetzt nebst einer gut orientierenden Einleitung Hugo Daffner heraus. Der Herausgeber weist auf die künstlerische Instinktsicherheit, den musikalischen Formsinn und die wunderbare, geradezu verblüffende Bildkraft für den Ausdruck hin, die schlechthin Bewunderung abnötigen, um so mehr noch, wenn man nicht außer acht läßt, daß die musikalische Vorbildung und die musiktechnischen Grundlagen Nietzsches doch nur beiläufiger Natur gewesen sind. Weder ein pikanter melodischer Reiz, meint Daffner, noch ein überraschender harmonischer Effekt, weder eine schwungvolle tektonische Linie, noch eine instrumentale Glanzwirkung entgeht ihm. (Die Notizen in dem Klavierauszug stammen aus den Jahren 1881 und 1882. Die Trennung von Wagner erfolgte 1876, der »Fall Wagner« erschien 1888.) Eine der überzeugendsten Notizen ist die Bemerkung über das Schicksalsmotiv, das Nietzsche »ein Epigramm auf die Leidenschaft nennt, das Beste, was seit Stendhal sur l'amour geschrieben worden ist«. Die verdienstliche Publikation Daffners ist ein anziehender Beitrag zur Kenntnis der Entwicklung des musikalischen Geschmacks Nietzsches.

Ernst Rychnovsky

XAVER SCHARWENKA: *Klänge aus meinem Leben. Erinnerungen eines Musikers.* Verlag: K. F. Koehler, Leipzig 1922.

Das übliche Bekenntnis zu persönlicher Bescheidenheit, womit Verfasser von Erinnerungen ihr Werk der Öffentlichkeit zu übergeben pflegen, ist bei Scharwenka nur eine höchst fadenscheinige Phrase. Es muß ihn in den Tagen unserer Papiernot doch wesentlich mehr zur Herausgabe dieser Erinnerungen veranlaßt haben als nur die Überredungskunst des Verlags und die schmeichelhafte Ehre, diese Blätter mit einer byzantinisch geschwollenen Widmung — sie ist ein Kulturdokument für sich — seiner Gönnerin, der Prinzessin Sophie zu Wied, zu Füßen legen zu dürfen. Überall schimmert ein wonniges Behagen des Verfassers durch, sich in seinem Künstlerruhm sonnen zu können, unbekümmert um den bleibenden Wert dessen, was er über seine Schicksale zu sagen hat. Dabei tritt zwischen einem Wust von Familiengeschichte und zahllosen nichtigen Daten zu seinem Schaffen, die allenfalls für den Künstler selbst Erinnerungswert haben können, kaum etwas von der Persönlichkeit des Musikers in die Erscheinung. Wer ihn nicht aus seinen Werken selbst kennt, gewinnt hier höchstens das Bild eines geschäftigen Vielschreibers. Das muß jeder bedauernd feststellen, der den charaktervollen Komponisten, den glänzenden Pianisten und den verdienstvollen Pädagogen und Organisator zu schätzen weiß. Zur literarischen Gestaltung dessen, was ihm heute sein Leben im Lichte der Erinnerung ist, fehlt ihm vor allem sachliche und formale Selbstkritik. Mit einem redseligen, verschnörkelten, sich von Kalauer zu Kalauer durchwindenden Humor ist es allein nicht getan.

Willi Kahl

ELSBETH KÜHN: *Breithaupt-Technik und Anfängerunterricht.* Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig 1921.

Der Grund- und Leitgedanke des Büchleins, daß ein klaviertechnisch pädagogisches System von Anfang an den Erziehungsweg bestimmen und sich darin bewähren müsse, spricht für die Verfasserin und ihre Arbeit. Ebenso ihre Vorbemerkung, daß sie »nur Vorschläge« bieten wolle und »kein klares Bild« von der Methode Breithaupts geben könne. Das liegt nicht nur an *ihrem* Darstellungsvermögen, sondern ebenso an dem ihres Meisters. Ich habe es stets betont, wie bedauerlich es ist, daß die wertvollen und befreienden Grundgedanken der neueren Klavierspieltheorien bei keinem ihrer Verfechter eine befriedigende Darstellung fanden. Zu dieser Bemerkung gibt auch diese Arbeit aus zweiter Hand wieder Anlaß. Meinungen, wie, daß der Hoch- oder Tiefschwung, d. h. nichts weiter als der Armanschlag einmal mit hochgestelltem wenig nachgiebigen, dann mit tiefstehendem nachgiebigen Handgelenk eine »verschiedenartige Klangfarbe des Tones« erzeuge, oder das folgende Zitat aus Breithaupt: Br. nennt das Stakkato den »natürlichen Rückwurf des Gewichts« oder den »Rückprall der aufschlagenden Armmasse — Arm, Hand und Finger« mögen das belegen. Das Büchlein mag als praktischer Wegweiser für Anhänger der Methode Breithaupts Wert haben, zur höheren Bewertung derselben wird es kaum führen, denn dazu geht es nicht über sie hinaus, sondern folgt ihr nur in gemessenem Abstand.

H. Wetzel

MAX PIRKER: *Die Zauberflöte.* Verlag: Wiener Literarische Anstalt 1920.

Der Stoff der »Zauberflöte«, dem bisher nicht wenige Dichter und Forscher ihr Opfer dargebracht haben, erfährt in Pirkers Untersuchungen eine neue literargeschichtliche Beleuchtung. In fünf umfangreichen Kapiteln legt der Autor die Ergebnisse seiner Untersuchungen nieder. Barock und Mystik werden auf ihre Zusammenhänge geprüft, die Vorbilder und Nachahmungen der »Zauberflöte« dargestellt, Hoffmanns Beziehungen zum Wiener Volksstück auseinandergebreitet, Goethes Fortsetzung zur »Zauberflöte« unter die kritische Lupe genommen und schließlich wird der Einfluß der »Zauberflöte« auf den Mythos unserer Zeit aufgedeckt. Die Aufsatzreihe faßt alte Kenntnisse zusammen und fügt ihnen neue Erkenntnisse bei. Die Untersuchungen Pirkers gehen von der von dem Prager Literarhistoriker August Sauer formulierten These aus, daß Landschaft und Stamm die Seele des Dichters formen und Pirker empfindet es gerade bei der Betrachtung von Mozarts im edelsten Sinne deutschem Werk als einen stillen Trost, daß diese unsere Kultur- und Literaturauffassung so wundervoll bereichernde Erkenntnis von der deutschen Universität in Prag ihren Weg in die Welt genommen hat.

E. Rychnovsky

MUSIKALIEN

RICHARD WAGNERS MEISTERSINGER. *Faksimiledruck des vollständigen Partiturautographs.* Verlag: Drei Maskenverlag, München.

Eines der Heiligtümer der deutschen Kunst liegt in einer Nachbildung des Originals vor, deren Werten und Reizen selbst die gelungenste Kopie eines Gemäldes nicht nahe zu kommen vermag. Ist ein Maler fähig, das Bildwerk eines anderen Schöpfers zu kopieren, so wird sein Temperament, seine eigene Pinselführung, die Lichtempfindlichkeit seines Auges, die Räumlichkeit, in dem er das Original nachbilden soll, einen mehr oder minder mitbestimmenden Einfluß auf seine Leistung ausüben. Eine absolute Gleichheit kann es nicht geben, weil eben ein Mensch am Werk ist. Was ihn an der sklavischen Nachahmung hindert, wird dem mechanischen Verfahren zum Segen. Das Auge des Photographieapparates arbeitet unbeirrt von Störungen und Stimmungen seelischer Natur. Die Kunst der Nachbildung durch die Präzision der Linse hat eine Entwicklungsstufe erreicht, von deren Höhe die Faksimilereproduktion der Meistersinger den schlagendsten Beweis liefert. Das Autograph hat Richard Wagner einst König Ludwig II. überreicht. Es ist 1902 durch Schenkung des Prinzregenten Luitpold aus der Schatzkammer der Münchener Residenz in den Besitz des germanischen Museums in Nürnberg übergegangen. Den Druck dieser Faksimileausgabe leistete die Kunstanstalt Obernetter in München und zwar in 530 Exemplaren. Welche Genauigkeit bei der Herstellung beachtet wurde, geht daraus hervor, daß bei der Nachbildung des Papiers alle diejenigen Teile des Werkes, die im Original gelb sind, auf einem gelb getönten Stoff reproduziert wurden, während das Papier dort weiß ist, wo Wagner für seine Niederschrift ein weißes Papier benutzt hat. Das Werk in dieser wundervollen Nachbildung durchzublättern, ist Genuß an sich, ein höherer, es zu lesen. Man kennt die Sauberkeit von Wagners Handschrift, den ruhigen Schritt seiner subtilen Federführung bei den Notenzeichen; immer aber wieder überrascht es uns wie ein Rätsel, wie der Meister diese riesenhafte Schreibleistung (462 Seiten größten Partiturformats) sich von seiner Zeit noch hat abringen können. Manche Seiten wirken wie gestochen, viele andere hätte ein Kalligraph nicht besser schreiben können; kaum stört eine Flüchtigkeit, überraschend selten sind die Korrekturen, nur hier und da begegnet man einer leichten Ermüdung der Hand; und hätte Wagner durchweg die Taktstriche mit Lineal gezogen, so wäre eine Reinheit erzielt worden, wie sie sich vollkommener in keiner Partitur solchen Umfangs von einem Meister der Tonkunst wiederfindet.

FAKSIMILEDRUCKE BERÜHMTER MUSIKERHANDSCHRIFTEN. Verlag: Drei Maskenverlag, München.

Was auf dem Gebiet der Faksimiledrucke bisher geleistet wurde, ist dem Ausmaß und der Ausführung nach so unbeträchtlich geblieben, daß diese Veröffentlichung des Münchener Verlages als eine begrüßenswerte Tat angesprochen werden muß. Als erste Bände liegen vor: Die Kreuzstabkantate von Bach, das Klaviertrio in E-dur von Mozart (Köchel Nr. 542) und Beethovens Klaviersonate in c-moll op. 111. Heilige Schauer überrieseln uns, wenn wir diese Veröffentlichungen in die Hand nehmen, denn die durch Lichtdruck wiedergegebenen Werke nähern sich so haarscharf den Originalen, daß man die Urschrift selbst vor sich zu sehen glaubt. Nicht nur das Papier ist dem der Handschriften so getreu nachgebildet, jede Unsauberkeit, jede Rasur, jeder Fleck, jede Unebenheit wirkt so fabelhaft echt, daß nur die Bewunderung bleibt über den hohen Stand der Technik, der wir diese ungewöhnlich schönen Gaben zu danken haben. Bei der Bachschen Kantate konnte auch die Titelseite vervielfältigt werden, die bei den Nachbildungen der Handschriften Mozarts und Beethovens fehlen, weil sie den Urschriften nicht mehr erhalten sind. Die Bach-Kantate zeigt Hochformat, die beiden anderen Werke Querformat. Eine Lockung ist es, bei der Betrachtung der Niederschriften der drei Meister graphologische Übungen zu veranstalten: bei Johann Sebastian ist der fundamentale Ernst im senkrechten Aufmarsch der Notenköpfe, die schwere Bedachtsamkeit der Balken, die mit Lineal wuchtig gezogenen Systeme die bestimmende Haltung; bei Mozarts Trio ergötzt die schmucke Leichtigkeit, das lebendigschöne Spiel, das korrekte, Verbesserungen fast gänzlich vermeidende Gewebe; Beethoven reißt hin durch das Furioso der Ungleichheit, die Impromptus der Zusätze und Korrekturen, den erregten Ductus der Hand, die Verdeutlichung durch Marginalien, die den

Papierrand sprengende Unrast und die gegen Schluß nachlassende Sorgsamkeit in den Zeichen selbst. Am Kopf seiner Sonate steht das Datum des 13. Jänner 1822 und am Rand zweimal sein Vorname Ludwig. Die Originale der drei Werke befinden sich in der Handschriftensammlung der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin, die hoffentlich noch weitere Kostbarkeiten aus ihrem Vorrat leiht, damit wir eine Vorstellung von dem Reichtum ihrer Schatzkammer durch solch unvergleichliche Faksimiledrucke gewinnen können. *Richard Wanderer*

WALTER NIEMANN: *Drei Klaviersonaten 1. in a-moll (romantisch), 2. in F-dur (nordisch), 3. in d-moll (elegisch).* Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

Walter Niemann, in einer Anzahl von Werken bunter Reihe durch landschaftliche, literarische, volkstümlich tanzmäßige Motive oder Reiseeindrücke immer etwas programmatisch beeinflußt, bezwingt in diesen Sonaten op. 60, 75 und 83 erstmals die zyklische Form und ihre Geschlossenheit im eigentlich sonatenhaften Sinne. Nicht eigentlich programmatisch, mehr als allgemein orientierender Sinnspruch (literarischer Neigung entblüht) ist das den beiden späteren Sonaten vorangesetzte Wort Hebbels und Raabes zu nehmen. Der überwiegend romantische Zug kündet sich aus allen dreien, auch der letzten, offenkundig von ernsterem Zeitempfinden beeinflußten »Elegischen«. Die Entwicklungsvorsätze und -möglichkeiten aller drei sind entscheidend für das Romantische in ihnen, ganz auf die farbigen und lebenverheißenden Wunder der Harmonik und eines besonderen Zeitempfindens gestellt. Bei aller Vielfältigkeit jener Harmoniereiche doch keine verwegen zugreifende Neuerungssucht, kein asthmatisches Anstückeln und kein »moderner« Experimentierdrang. Die Sonaten künden — wobei als geistige Wärmequelle und technisches Arsenal die konzentriert tondenkerischen Muster von Brahms und die kleinen Geschlossenheiten seiner letzten Klavierhefte gar nicht zu überhören — den Willen zum sonatenhaften Entwickeln und Werden, zur Sicherung der entscheidenden Linienphasen und Sonderungen im Gruppenbau und im Fluß des Übergangs. Nicht nur im akkordischen, auch im melodischen Linienzuge, im Wachstum des Thematischen aus gesunder Motivprägung (wofür man die Kopfthemen der ersten und letzten Sonate als Beleg sicher erkennt) ersieht man die innere Belebungskraft in dem sinfoniegerechten Werden Niemannscher Gebilde. Tote Punkte, leere Takte wird man schwerlich selbst in den Durchführungspartien aufstöbern. Niemann vermeidet die Formtypen der polyphonen Kunst so sicher wie er fest den Weg beschreitet, den die neuere Klaviertechnik weist, als Vorbedingung auch für Füll- und Glanzwirkungen, für das Leuchtkräftige des Instruments mit all den feineren Zwischenstufen. Seine drei Werke schließen nicht eigentlich Probleme ein, die mit Verwegenheit und technischem Ansturm zu nehmen. Seine Mittel des Zerlegens, des Fortspinnens — immer der Rundung, dem symmetrischen Gleichmaß, einer freier atmenden Kunst und ihrer sinnenhaften Ausprägung zu nützen — sind der Linienverknüpfung, der Satzentfaltung als Bewegtheit von Energien inneren Lebens ständig förderlich. Nur die letzte Sonate enthält einen eigentlichen scherzosen Satz, die anderen, dreisätzig, bergen den Scherzocharakter im Final. Überblicken wir alle drei nochmals als Ganzes, so heben sie sich von den mühsamen Produkten der Neuzeit und ihrer spekulativen Kleinarbeit, die die Synthese aus dem Auge verlor, besonders vorteilhaft ab. *Wilhelm Zinne*

JOSEPH KŘIČKA, *Von der Prinzessin, die vom Räuber entführt und vom Prinzen befreit wurde. Marionetten-suite, op. 8.* Verlag: Urbanek, Prag.

VITESZLAV NOVÁK: *Sechs Sonatinen für Klavier zu zwei Händen. op. 54.* Verlag: Urbanek, Prag.

JOSEPH SUK: *De maman. op. 28. — Sérénade villageoise.* Verlag: Urbanek, Prag.

Die neuesten Schöpfungen von drei tschechischen Komponisten. Sehr befremdlich wirkt bei den beiden ersten, daß sie die Überschriften ihrer Stücke nur in tschechischer Sprache geben; nur Suk fügt außerdem französische Titel bei. Die Anmaßung, die darin liegt, ist etwas reichlich groß: noch ist das Tschechische keine überall verstandene Kultursprache. Die Werke selbst erwecken wenig Freude: es sind Produkte einer gereizten und bizarren Einbildungskraft, wesentlich koloristisch gehalten, die Erfindung und die musikalische Verarbeitung ist dürftig. Am besten sprechen noch die Sonatinen von Novák in einer Reihe von Sätzen an. Die nationalen Motive treten nicht immer zum Vorteil der Gesamtwirkung hervor.

HEINZ TIESSEN: *Eine Naturtrilogie für Klavier. op. 18.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.
N. MEDTNER: *Vergessene Weisen für Klavier. 1. und 3. Zyklus. op. 38 und 40.* Verlag: Zimmermann, Berlin.

Man kann an diesen Heften keine reine Freude haben. Tiessens Naturtrilogie muß ich in ihrer harmonischen Haltlosigkeit und gedanklichen Zerrissenheit völlig ablehnen: in keinem der drei Stücke kommt es zu einer klaren musikalischen Gestaltung, zu der man irgendein Verhältnis gewinnen könnte. Medtner gehört zu den Führeren der jüngeren Moskauer Komponistenschule. Aus den vorliegenden Klavierstücken kann man die Berechtigung zu dieser seiner Stellung nicht gerechtfertigt finden. Die einzelnen Stücke, meistens absonderliche, auch in rhythmischer Hinsicht ($^5/_4$, $^7/_4$ usw.) eigenbrödlerisch kapriziöse, eines gewissen pikanten Farbenreizes nicht entbehrende Schöpfungen, sind sämtlich zu lang ausgesponnen, was die Dünne des gedanklichen Fadens nicht gut verträgt. Erfindungs- und Gestaltungskraft sind gering. *Albert Leitzmann*

E. FALTIS: *Phantasie und Doppelfuge (mit dem Dies irae) für Orgel op. 12.* Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Ein Werk voll innerer Wärme und ehrlicher Religiosität, eine schöne Frucht reifen Schauens und tiefen Erlebens. Ein eigener Reiz liegt in der archaisierenden Harmonik, die den Dreiklang wieder zu Ehren bringt, sich auch sonst aller Gesuchtheiten enthält. Ein kontrapunktisches Meisterstück ist die in wohlberechneter Steigerung angelegte Fuge. Die Schwierigkeiten für den Spieler sind nur mäßig zu nennen, ein Grund mehr, dem eigenartigen Werk Freunde zu gewinnen.

N. O. RAASTED: *Zweite Sonate (e-moll) für Orgel op. 23.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Wenn auch ohne ausgeprägte Eigenart und nicht allenthalben aus innerer Notwendigkeit entwickelt, bietet diese nicht schwer spielbare Sonate doch soviel Hörenswertes, daß sie Beachtung verdient. Der Einfluß Regerscher Orgelmusik verrät sich in der Toccata wie in der Bildung des Fugenthemas, zuletzt mit dem Choralthema des dritten Teiles geschickt verwoben einen aufleuchtenden Abschluß des sonst meist in herben und gedämpften Farben gehaltenen Werkes herbeiführt.

PAUL KRAUSE: *Choralmeditationen zum Konzert- und gottesdienstlichen Gebrauche für Orgel op. 26.* Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig 1919.

Der Komponist pflegt seit Jahren die Form des kleinen lyrischen Stimmungsbildes, zu dem ihm der Choral in seinen verschiedensten Spielarten Anregung bietet. Das beste gibt Krause in zartversonnenen Stücken mit mancherlei harmonischen Feinheiten, zu deren Herausarbeitung eine gutabgetönte Registrierung einer modernen Orgel erforderlich ist.
Ernst Schnorr v. Carolsfeld

J. v. WERTHEIM: *Rosegger-Lieder für eine Singstimme und Klavier op. 15. Vier Hefte.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

So einfach und natürlich Peter Rosegger als Schilderer seiner steirischen Heimat ist, so einfach ist er auch als Lyriker. Volkstümlich bis in die Knochen. Die Natur liefert ihm die Probleme für seine Dichtungen und nach ihr die Beziehung des Jünglings zum Mädchen, die Liebe des Sohnes zu Vater und Mutter u. dgl. In Wertheim hat die Einfachheit und Schlichtheit der Roseggerschen Gedichte einen begeisterten musikalischen Anwalt gefunden. Wertheim ist ein Musiker, der durchaus volkstümlich denkt. Er ist eine Kreuzung von Mendelssohn und Carl Lœwe, manchmal von einer Primitivität des pianistischen Ausdrucks, die entwaffnet. In diesen vier Heften stehen 24 Salonlieder, wie sie schon lange nicht geschrieben worden sind.

KARL HORWITZ: *Sechs Gedichte für eine Singstimme und Klavier op. 4.* Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

Hier spricht ein interessanter Musiker der Gegenwart. Horwitz findet zu Gedichten von Eichendorff, Stefan George, Hölderlin und Dauthendey neue Töne. Seine harmonische Phantasie bohrt sich tief in den geistigen Gehalt der dichterischen Vorlage ein und aus ihrem farbenreichen Grunde blüht eine Melodie auf, die mit innerlichem Ausdruck getränkt ist. Die Stimmung ist in feinste Schwebungen aufgelöst, fließt aber bewußt nicht bis zu Ende, der konsonante Schlußakkord fehlt. Kost für Feinschmecker.

FRIEDRICH E. KOCH. *Drei Gesänge für Bariton und Orchester oder Klavier op. 38.* Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

Stimmgewaltige Baritonisten haben an diesen drei Liedern dankbare Nummern für ihr Programm. Auch der Klavierspieler kann brillieren. Doch dürften die Gesänge mit Orchester wirksamer sein, da die Begleitung orchestral gedacht ist. *E. Rychnovsky*

ADOLF BUSCH: »*Nacht*«, *Worte von Eichendorff, für eine Singstimme, Violoncello und Klavier, op. 3b*. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Der Neigung des Verfassers, seinen Gesangskompositionen noch ein Soloinstrument anzugliedern, wird man nach der vorliegenden schönen Talentprobe Zustimmung und Beifall nicht versagen. Schlicht beginnt das Cello ganz allein die sangbare Melodie, die bald von der Singstimme aufgenommen wird. Der romantische Grundton des Gedichts scheint mir gerade durch die Hinzunahme des Cellos glücklich getroffen zu sein, während dem Klavier lediglich eine begleitende Rolle zuerteilt ist. Jedenfalls offenbart Adolf Busch mit diesem kurzen, aber sehr wirksamen Stück einen feinen Klangsinn und so viel echte Empfindung, daß man oft geradezu überrascht ist. Wie fein ist z. B. der letzte Abschnitt (auf die Worte »ein Rufen aus Träumen«), wobei das Cello in die hohe Lage emporsteigt, um bei dem kurzen Nachspiel dort zu verbleiben, während das Klavier in die tiefe Lage hinabgeht: das Traumgebilde und die Tiefe der Nacht wird dadurch in ebenso feiner wie einfacher und zwingender Weise gekennzeichnet.

ADOLF BUSCH: »*Der Blick*«, *für eine hohe Singstimme, Violine und Klavier, op. 3c*. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Es wäre seltsam gewesen, wenn der vorzügliche Geiger Adolf Busch nicht in einem seiner Lieder, bei denen er ein obligates Streichinstrument zu verwenden liebt, nicht auch der Violine gedacht hätte. Diese ist hier durchaus selbständig geführt und tritt mit der Singstimme sogar bisweilen rhythmisch und harmonisch in scheinbaren Gegensatz, was aber die klangliche Wirkung wesentlich verstärkt. Dabei ist sie durchaus nicht etwa virtuos behandelt, sondern jeder einigermaßen geübte Liebhaber kann die Aufgabe lösen. Sing-, Geigen- und Klavierstimme vereinigen sich zu einem Ganzen voll Wohlklang, Stimmung und ausgesprochener Eigenart. Freilich ist die Befürchtung nicht von der Hand zu weisen, daß die Verbreitung der Gesänge Buschs unter der Notwendigkeit, noch einen Instrumentalisten heranzuziehen, einigermaßen leiden wird.

F. A. Geißler

MODERNER MEISTERSANG: *30 Lieder für eine Singstimme und Klavier*. Verlag: Otto Junne, Leipzig.

Ein Liederband, der, in die Hand eines sangeskundigen Dilettanten gelegt, sicher viel Freude bereiten wird. Wir finden darin die »Schlager« fast aller namhaften Liederkomponisten aus der neueren Zeit, wobei auch das Ausland vertreten ist. Brahms ist mit »Feldeinsamkeit« und »Ruhe, Süßliebchen« die Auszeichnung zuteil geworden, zweimal vertreten zu sein, eine Ehre, die nur noch dem Hauskomponisten Alexander Schwartz zugebilligt wurde.

KARL ZWISSLER: *Lieder für eine Singstimme und Klavier*. Verlag: Otto Junne, Leipzig.

Das erste Heft enthält drei Vertonungen von Gedichten Hermann Löns', die, gut vorgetragen, eine tiefgehende Wirkung ausüben können, doch sind sie nicht leicht zu behalten, und das ärgert unsere Alten vielleicht, zumal auch die musikalische Orthographie Rätsel aufgibt. Am höchsten möchte ich Nr. 2 »Alle Königskerzen werden blühen« bewerten, doch auch »Palmsonntag« und »Mit roten Feldmohnblüten« verdienen vollauf Beachtung. Nicht ganz so anspruchsvoll sind die Lieder des zweiten Heftes nach Worten von *R. Dehmel* (»Erhebung«), *M. Grosse* (»Du trägst mein Glück«), *Ricarda Huch* (»Du«), *Heine* (»Morgen send' ich dir die Veilchen«) und *Erben Sedlaczek* (»Ich weiß es wohl«). Wie der Tondichter würde ich Nr. 1 den Vorzug geben, doch kann auch Nr. 2 ergreifend wirken.

HEINRICH MÜLLER: *op. 21, Tanzweisen. Sieben kleinere Stücke zum Konzertvortrag für Klavier*. Verlag: Otto Junne, Leipzig.

Recht hübsche Stücke, die aber besser als Hausmusik in Frage kommen. Im Konzertsaal dürften sie an Reiz verlieren. Es sind in zwei Heften ein »Valse«, ein ländlerartiger Tanz, eine Art »Ecossaise«, zu der Nr. 4 als Trio in Betracht kommen könnte, ein mazurkaartiges Stück, Nr. 6 abermals ein »Valse« — warum nicht Walzer? — und eine Polonaise.

Martin Frey

THEODOR SPIERING: *Mädchenlied — Drei Lieder. op. 6*. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Unter diesen vier Liedern ist das erste die am besten gelungene Salonmusik.

Max Hehemann

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

OPER

BERLIN: Die Unklarheit in den Berliner Opernverhältnissen dauert an. Wer wird Herr des deutschen Opernhauses bleiben? Wer wird in den Kroll-Umbau einziehen? Die *Große Volksoper*, die noch nicht einmal einen durchgebildeten deutschen Spielplan besitzt, gibt sich, mit Rücksicht auf die Zeit, russisch: Rimsky-Korssakoffs »*Die Zarenbraut*« feiert ihre deutsche Uraufführung. Einer der Ehrentitel Rimsky-Korssakoffs ist, wie man weiß, die Freundeshilfe, die er Modest Mussorgsky bot. Er hat den »Boris Godunow« gebrauchsfähig gemacht. »Boris Godunow« ist ein Einzelfall. Ein genialer Dilettant hat das beste an dramatischer Begabung zum höheren Ruhm Rußlands hineingetan, zuckendes Leben ist in jedem der Bilder, die wie durch Zufall geordnet und von der Hand des Meisters der Instrumentation Rimsky-Korssakoffs blendend umhüllt wurden. »Die Zarenbraut«, ganz auf die Kraft dieses Mannes gestellt, könnte, bei einiger Ökonomie des Künstlers, der Liebe, Gift und Dolch besser zu verteilen wüßte, eine wirksame Oper sein, ist aber doch nur ein Gefäß für Musikstücke, die ihre nationalen Reize haben, ohne aber dramatisch zu wirken. Dabei tauchen Erinnerungen an Boris Godunow auf. Dann, urplötzlich, im vierten Bilde, tritt eine Fülle von Katastrophen ein, drei Menschen sterben, unter ihnen die Zarenbraut als das unschuldige Opfer des Wahnsinns. Und hier erst drängt sich auch die Musik zusammen, der epische Lyriker Korssakoff rafft sich zum Dramatiker auf. Die Große Volksoper hat ihren Ehrgeiz, Stilechtes zu geben, nicht voll verwirklicht, wenn ihr auch Russen halfen. Die Inszenierung hatte zu wenig Glanz. Aber eine Vereinigung schöner Stimmen, unter denen die *Bertha Malkins* durch ihren Timbre hervorragte, hob doch diese Aufführung auf achtbare Höhe.

Adolf Weißmann

BREMEN: Ein besonderes Verdienst erwarb sich das Stadttheater durch die einheitliche Aufführung von Wagners »Ring des Nibelungen« für den hiesigen Goethebund. Damit kam das Werk an ein künstlerisch eingestelltes, an allen vier Abenden gleiches und zu einer Kunstgemeinde zusammengefaßtes, nicht blasiertes Publikum, das sozial alle Volksschichten von den ersten Beamten unserer kleinen Republik bis zum einfachsten Unterbeamten und kunstempfänglichen Arbeiter umfaßt. Die sozial befreiende und ausgleichende Aufgabe der Kunst kommt hierbei, zumal auch alle Rang- und Preisunterschiede aufgehoben sind, aufs schönste zur Wirkung. Und welche tiefe Wirkung der von den modernen internationalen Bilderstürmern längst überwunden geglaubte Bayreuther Meister immer noch in die Breite und Tiefe des deutschen Volkes ausübt, zeigte der starke Eindruck, den die von *Walter Wohllebe* mit hinreißendem Schwung und sicherster Beherrschung des bedeutend verstärkten Stadttheaterorchesters geleitete Aufführung hinterließ. Im übrigen beschränkt sich die Oper unter der sehr geschickten Spielleitung *Charles Mohr* und der musikalischen Inspiration der beiden tüchtigen Kapellmeister Walter Wohllebe und *Manfred Gurlitt* auf Neuinszenierungen älterer Werke, unter denen Verdis Maskenball und mehr noch die Aïda hervorragen. In der Aïda erwiesen sich die Baß- und Baritonpartien (König, Oberpriester und Amonasro) als stimmlich besonders glänzend durch *Joseph Frank*, *Hans Hofmann* und *Max Kriener* vertreten.

Gerhard Hellmers

BRESLAU: Die alten »leichten« Opern erweisen sich bisweilen als recht unbequem für zeitgenössische Sängerkehlen. Der an sich nicht gerade notwendige Versuch einer Wiederbelebung des Flotowschen »Alessandro Stradella« scheiterte an allerlei Mängeln der Wiedergabe, vornehmlich an der lyrischen Untauglichkeit des Tenoristen, dem der »große Sänger und Mädchenfänger« anvertraut war. Die kleine Schlappe wurde bald wettgemacht durch eine außerordentliche Aufführung des Verdischen »Falstaff«, bei der *Julius Prüwer* zum ersten Male in den 30 Jahren seiner hiesigen Wirksamkeit neben dem Taktstock auch das offizielle Regiekommando führte. Er brachte eine ganz erstaunliche Humorkongruenz zwischen Orchester und Bühne zuwege, aufs beste unterstützt von den ihm willig folgenden Solisten, unter denen sich *Richard Groß* (Falstaff), *Wilhelm Rudow* (Ford), *Margret Pfahl* (Frau Ford) und *Marga Neisch* (Quickly) die ersten Preise verdienten. In dieser köstlichen Gestalt wird der listige Schürzenjäger Verdis dem derberen Nicolaischen Saufbruder vermutlich weit stärkere Konkurrenz bei unserem Publikum machen als bisher.

Nachdem wir nun endlich Prüwer auch als meisterlichen Regisseur der musikalischen Komödie kennen gelernt haben, berührte die Nachricht, daß wir ihn nicht gänzlich an Weimar verlieren sollen, besonders erfreulich. Prüwer wird nämlich in ein dauerndes Gastverhältnis zu unserer Oper treten und ihr in jedem Winter einen — hoffentlich beträchtlichen — Teil seiner reifen Kraft widmen.

Dennoch werden wir neben *Ernst Mehlich*, der uns verbleibt, noch eines ersten Dirigenten bedürfen, und um dessen Posten bewarb sich *Felix Wolfes* aus Halle mit entschiedenem Glück. Er leitete ohne Probe (!) einen »Siegfried«-Abend, der durch einen schlimmen Gast-Siegfried aus Wien gefährdet wurde, mit einer unerschütterlichen Ruhe und temperamentvollen Überlegenheit, die über alle Hindernisse siegten.

An Anstellungsgästen hat es uns auch sonst nicht gefehlt, im Gegenteil. Es scheint aber, daß aus der ganzen Schar nur der jugendliche Tenor *Josef Witt* aus Stettin und der nicht minder jugendliche Bariton *Armin Weltner* aus Leipzig wiederkehren werden. Unsere sehr begründete Sehnsucht nach einem wertvollen Heldentenor ist vorläufig noch ungestillt.

In einer Sonder-Vormittagsvorstellung für die »Freie literarische Vereinigung« wurde Franz Schuberts »Die Weiberverschwörung« in einer neuen, pietätvollen Bearbeitung dargestellt, die Fritz Busch und D. F. Tovey (Edinburg) nebst Rolf Lauckner (für den Text) besorgt haben. Das mit einer reizvoll liebenswürdigen Partitur begnadete Singspiel, das sich zudem des verhältnismäßig besten der von Schubert vertonten Libretti erfreut, fand in der sauberen Herausarbeitung durch *Hellmuth Seidelmann* (Regie: Intendant *Tietjen*) das herzlichste Wohlgefallen der Hörer.

Erich Freund

DRESDEN: *Hans Pfitzner* ward zu Gast geladen, uns den »*Hans Heiling*« zu inszenieren. *Fritz Busch* dirigierte. Marschners Werk gewann unter solcher Obhut erfreuliches Leben. Ohne erzwungene Modernisierung, ganz aus dem Geiste der Altväterromantik heraus hatte Pfitzner farbige Bühnenbilder mit bewegtem Leben erfüllt und so Vergangenheit zur Gegenwart gemacht. Busch gab die Musik mit einer klassischen Klarheit der Linien, die ihrem etwas verwaschenen Stil wie ein Stahlbad aufhalf; sogar die — vor dem letzten Bild gespielte! — kapellmeisterliche Ouvertüre erzielte einen ungeahnten Erfolg. *Robert Burg* als Heiling war prachtvoll im Ton und edel in der Geste; *Erik Wildhagen* und *Grete Nikisch* hoben die verblaßte Lyrik des Liebespaares durch einen Zug frischer Natürlichkeit. Bei der zweiten Aufführung dirigierte Pfitzner auch selbst, ohne daß darum der Gesamteindruck sich wesentlich geändert hätte. Während der Tenorurlaube ergab ein Gastspiel *Rudolf Ritters* aus Stuttgart einige interessante Abende; der Künstler sang einen edel beherrschten, allerdings nicht recht ekstatischen Tristan und einen stimmlich prachtvoll gesteigerten Tannhäuser; sein etwas farbloser Stolzing stand im Schatten des klassischen, durchgeistigten Sachs, den *Willi Buers* als Gast sang. Inzwischen ist aber unser eigener Meister Sachs, *Friedrich Plaschke*, aus Amerika wieder heimgekehrt und hat als Amfortas in den österlichen Parsifal-Aufführungen eindrucksvoll sein Wirken begonnen. Als Kundry half hier einmal *Emmy Krüger* aus, nicht gut disponiert, aber doch durch die Kraft ihrer Persönlichkeit und die Schönheit der Stimme überzeugend. Auch *Elisabeth Rethberg* ist von großen amerikanischen Erfolgen heimgekehrt und als Verdi-Sängerin jubelnd begrüßt worden.

E. Schmitz

DÜSSELDORF: Nach langen Vorbereitungen gelangte *Hans Pfitzners* »Rose vom Liebesgarten« zur Aufführung. Das ziemlich bühnenfremde Werk hat wegen seiner reichen lyrischen Schönheiten unbedingtes Anrecht auf Berücksichtigung. *Paul Grüder* löste die schwierigen szenischen Anforderungen nahezu restlos. Nicht minderen Genuß bereitete die feine musikalische Ausdeutung durch *Georg Szèll.* Ganz hervorragend waren *Julie Schützendorf-Koerner* und *Josef Kalenberg* in den Hauptrollen. Einen breiten Raum im Spielplan nimmt naturgemäß Wagner ein. Die Uraufführung von Hans Gáls heiterer Oper »Die heilige Ente« soll bald stattfinden.

Carl Heinzen

HAMBURG: Im Stadttheater hat man endlich, nach Verschiebungen und Hindernissen (*Egon Pollak* ward obendrein durch längere Krankheit, die Ende März nicht behoben, an der Leitung verhindert, die dann *Werner Wolff* gewandt durchführte), von *Max Ettinger* (dem Münchener, eigentlich Wiener) dessen »musikalische Tragödie« Judith erstmals dargestellt, dem Opus aber nur zu

einem bescheidenen Erfolge verholfen. Ettinger hat durch Fortlassung namentlich dialektischer Zuspitzungen und mit Beschränkung auf die Hauptlinien des Jugendwerkes eines feurigen Kopfes aus fünf Akten sich drei übriggelassen, genau nach Hebbels Diktion, der er nur am Ende etliche hebräisierende Hymnen anhängte. Die Wucht und Größe Hebbels zu erreichen, blieb dem Musiker versagt. Von Kongenialität oder Steigerungen gar nicht zu reden. Ettinger komponierte so nebenher; die Ohrenfälligkeit seines kompositorischen Entschlusses — ohne Aufdringlichkeit — ließ die Teilnahme auffällig frühzeitig erlahmen und die am gewählten Objekt erprobten Vorsätze als unzureichend bemerkbar werden. In den Hauptrollen — nur zwei — haben sich *Alfons Schützendorf* und *Anna Münchow* als Vertreter, denen auch die tragödenhaften Merkmale zu Gebote, trefflich bewähren können. — Sonst bot der Opernplan nichts Neues und Belangvolles, noch weniger in der »Volksoper«, wo man mit der Operette auffüttert und mit buntem Gastspiel. Erst gegen Ostern stellte sich mit dem Parsifal-Wagnis und einer betonten Wagner-Note dort ein kräftiger Entschluß ein.

Wilhelm Zinne

KARLSRUHE: Die Oper hatte wieder einige gute Treffer zu verzeichnen, vor allen Dingen mit der Neuinszenierung von Mozarts »Cosi fan tutte« durch Oberspielleiter *Josef Turnau*, der mit ihr seine bisher beste Regietat vollbracht hat. Das Spiel der Darsteller war den Symmetrien der Musik völlig kongruent, die Kollektivcharakteristik bei Ferrando-Guglielmo und Fiordiligi-Dorabella bezaubernd und überzeugend durch feinste Lebensironie zur Anschauung gebracht. Alle Realistik war verbannt (trotz Mozarts Entgleisung bei Ferrando und Fiordiligi in deren letzten Szenen), Stil und Geist der Opera buffa herrschten allein und frei. *Alfred Glaß*, in der dankbaren Rolle des Drahtziehers Alfonso, bot die geschlossenste Leistung. Vorzüglich in gesanglicher wie in schauspielerischer Hinsicht waren aber auch die Damen *Hedy Iracema-Brügelmann*, *Hete Stechert* (alternierend mit der ebenfalls ausgezeichneten *Hilde v. Alpenburg-Eberbach*), *Hanna Rodegg* und die Herren *Wilhelm Nentwig* und *Rudolf Weyrauch*. — Auch für Wagners »Parsifal« gewann Josef Turnau durch geistvolle Deutung der Partitur neue, bedeutende Züge. Alles Leben auf der Bühne wuchs auf in große, edle Gebärde, formte sich zu wundervoller Gliederung im Raum. Die Blumenmädchenszene könnte als Vorbild für Bayreuth dienen, ebenso die glückliche Lösung des Klingsorschen Speerwurfs. — *Hermann Nötzels* komische Oper »Meister Guido«, die vor mehreren Jahren ihre Uraufführung in Karlsruhe erlebte, erfreut sich dauernd großer Beliebtheit. Über dem Werk liegt der Schimmer südlicher Romantik, weiche sinnliche Glut singt aus den Melodien. Die Aufführung unter der von hingebender Liebe getragenen Leitung des Operndirektors *Fritz Cortolezis* war hervorragend. Die Hauptdarsteller: *Willy Zilken*, *Hilde v. Alpenburg*, *Max Büttner*, *Marie Mosel-Tanschik*, *Rosel Landwehr*, *Albert Peters* und *Hermann Wucherpfennig* schufen, von Oberspielleiter *Hans Bussard* geschickt geführt, lebensvolle Gestalten.

Anton Rudolph

MANNHEIM: Die Wege des deutschen Opernkomponisten sind mit sattsam bekannten Schwierigkeiten besät. Immer noch lugt, gebieterisch Gefolgschaft heischend, der Schatten des großen Bayreuthers auf die deutsche Opernproduktion herab. Weitere Faszinationen bedeuten Strauß mit jener heißlodernden Orchestersprache und die blutdürstigen Veristen aus Transalpien. Wohin soll er sich wenden, der deutsche Opernschöpfer? Er hat, von der Wahl des Stoffes angefangen, oftmals ein wahres Martyrium zu bestehen, während der Franzose und Italiener bequem sich an sein nationales Thema hält, in gewohnten Formen typische Sprache spricht. So kommt es, daß es in keiner Kunstart mehr Verkennung der natürlichsten Postulate, aber auch mehr Vermischung der am meisten heterogenen Stilarten gibt wie in der deutschen Oper unserer Tage. Diese Gedanken wurden besonders lebendig, als *Julius Bittners* neuestes Opernwerk »Das Rosengärtlein« auf der Bühne unseres Nationaltheaters zum allerersten Male das Licht der Rampe erblickte. Hätte man den Begriff des Eklektizismus bislang noch nicht gekannt, auf Bittners jüngstes Werk hin mußte er erfunden werden. Interessant ist's, an was alles die vom Dichterkomponisten erschaute Handlung und die diese geleitende Musik Erinnerungen wachrufen. Der begabte, stets leicht anregbare Wiener Künstler hat ein ganzes Füllhorn von Handlungsmomenten, von dichterischen Einzelheiten da und dort empfangen, vieles vielleicht nur angelesen, manches erlebt und mit

diesem Kapital flott und herzhaft operiert. Dabei sind uns die Erinnerungen an Parsifal und Gurnemanz — Arabia fehlt nicht —, an Tristans treuesten Kurwenal, an den Streit der beiden Riesen um den fortzuschleppenden Schatz immer noch sympatischer, als wenn die naiven Menschen dieser »Legende« sich in Hofmannsthalschen Beschwörungsformeln ergehen, Philosophien auspacken, an denen sie innerlich kein Teil haben können. Dramatisch hat der Dichter in Julius Bittner manches gut und wirkungsvoll gesehen, wenn auch hier gelegentlich eine schiefe szenische Konstellation mitläuft.

Nun und die Musik, die ja doch immer noch für viele Genießer die Hauptsache bedeutet! Auf eigenen Füßen steht sie kaum irgendwo, Bittnerisch ist kaum eine Wendung. Ihr geradezu fanatisches Gebanntsein von dem Reiz der Quintenparallelen, die häufige Anwendung der Ganztonleiter verhindern nicht, daß die Harmonik Bittners eigentlich doch recht unfruchtbar bleibt. Und damit ist auch das Urteil über den melodischen Wertzuwachs gesprochen, der etwa aus diesem »Rosengärtlein« erblühen könnte. Einzig auf und nach gewissen Höhenpunkten des Geschehens, vor und nach Withas, der keuschen, jungfräulichen Heldin Todessprung schlägt auch die Musik Töne an, die stärker in ihrem Empfindungsgehalt vibrieren, die melodisch weitere Bogenlinien ziehen, als so vieles vor und nachher. In der Führung der Singstimmen das alte deutsche Erbübel; unsangliche Behandlung des Melos, unwegsame Sprünge von der höchsten in die tiefste Lage und umgekehrt. Daß fast wie in süßer Gewohnheit die Singstimme mit einem Orchesterinstrument so oft im Einklang läuft, erhöht nicht den Reiz der musikalischen Arbeit, nicht den Respekt vor der kontrapunktierenden Kunst des Komponisten. Die Instrumentierung, um auch noch dieses Faktors zu gedenken, bleibt oft stumpf trotz Anwendung aller modernen Farbenmittel und gewinnt eigentlich erst Glanz, wenn sie in die Nähe der Richard Straußschen koloristischen Kunstfertigkeit gelangt.

Was die hiesige Bühne für Bittners Werk aufzubieten hatte, war höchst ehrenwert. Vor allem eine glänzende musikalische Vorbereitung auf der Bühne und im Orchester, für die Kapellmeister *Erich Kleiber* das äußerste an Hingabe und Energie, an peinlichster Sorgfalt und an führendem Schwung eingesetzt hatte. Auf der Bühne sah es manchesmal szenisch-dramatisch etwas dürftig aus, aber gute gesangliche Leistungen söhnten mit manchem aus, was das Auge entbehren mußte. *Hans Bahling* war ein stimmlich kraftstrotzender Hademar, wenn auch äußerlich etwas zu behäbig für diesen verwegenen Frauenräuber, *Änne Geier* eine mindestens gesanglich rührende Dulderin. In der aparten Rolle einer Orientalin, die der ritterliche Genüßling gar zu oft »mein Pantherchen« nennt, lieferte *Irene Eden* eine neue Probe ihrer schmiegsamen Verwandlungskunst. Die Aufnahme des Werkes war, wie das hierzulande gern geübter Brauch ist, eine ungemein dankbare. Wenn man diese Abende der feierlichen Inauguration neuer Opern bei uns verfolgt, so sollte man meinen, es gäbe lauter große und größte Erfolge. Leider sind aber bei späterem Besehen die Nieten zahlreicher als die positiven Gewinne. *Wilhelm Bopp*

MÜNCHEN: Zwei wirkliche Taten sind zu verzeichnen: Die Wiedererweckung der Wagnerschen »Jugendsünde«, des »*Liebesverbots*«, über das an anderer Stelle berichtet wird, und die Neueinstudierung des »Tannhäuser« und zwar des »deutschen«, der dem Spielleiter des Leipziger Stadttheaters, *Max Hofmüller*, als Anwärter auf den durch das bevorstehende Scheiden unseres hochverdienten *Anton v. Fuchs* frei werdenden Posten eines Oberspielleiters der Oper Gelegenheit gegeben hat, sein Können zu zeigen. Man spürte sofort den Kunstwillen des *einen*, die inneren Notwendigkeiten, das gegenseitige Bedingtsein von Szene und belebtem Bild. Den klugen und geschmackvollen Inszenator zeigten die völlig neuen Bühnenbilder, denen Entwürfe von *Leo Pasetti* zugrunde lagen: Einfachheit, bei größter Feinheit und Tiefenwirkung — das Frühlings- und Herbstbild — und Zentralisierung, Symmetrie sind ihre gemeinsamen Charakteristika. Der geschickte Spielleiter offenbarte sich besonders im Einzug der Gäste, der, reich an Einzelzügen, den Zuschauer immerwährend fesselte. Die musikalische Leitung von *Hans Knappertsbusch* hat mich diesmal zu restloser Bewunderung hingerissen. Schon die Ouvertüre erzeugte in der wundervollen, unaufdringlichen und doch eindringlichen Plastik und der dadurch bedingten Ausdrucksgewalt hellen Jubel. Unter den Darstellern ragten hervor: *Otto Wolf* und *Nelly Merz* in den Hauptrollen, und *Friedrich Brodersen* als Wolfram.

Hermann Nüßle

NÜRNBERG: Im Stadttheater haben wir seit den hier vor drei Jahren an dritter Stelle in Deutschland herausgebrachten Erstaufführungen von Schrekers »Gezeichneten« und »Schatzgräber« außer der *Uraufführung* von *Max Ettingers* »Judith« nichts Neues zu hören bekommen, von dessen dramatischer Sendung man sich für die Zukunft größere Hoffnungen hätte machen können. Dieses Geschick teilte leider auch die komische Oper »*Frühlingsregen*«, bei deren Uraufführung sich nach den beiden ersten Akten wohl kaum ein Dutzend Hände rührte. In diesem Falle trifft das Los *Hermann Durra*, denn seine unverkennbare kompositorische Begabung hat für die heitere Muse eine spezielle Beanlagung und könnte auf diesem Gebiet fraglos etwas Besonderes schaffen, wenn ihm hierbei der geeignete, für die Erfordernisse eines Opernstoffes kundige Textdichter zur Seite stände. An sich ist der Vorwurf, den der bekannte Dramatiker *EberhardKönig* entworfen hat, sehr geschickt; er wird aber im literarischen Sinne viel zu breit behandelt, so daß die wesentlichen Punkte der Handlung zurücktreten und die so leicht heraufbeschworene Gefahr eines Nebenhermusizierens zum Verhängnis wird. Durras Musik ist mit klanglich sehr reizvollen und geistreichen Humoresken äußerst bunt und lebendig gestaltet. Die leichte, fast zierliche Art seiner harmonisch und modulatorisch fein verschnörkelten Schreibweise und die heitere, gewandte Farbenmischung seiner Instrumentation geben der gesamten Partitur eine frische, bewegte Struktur, von deren klanglichen Reizen das Ohr ständig mit kleinen, lustigen Einfällen angeregt wird. *Wilhelm Matthes*

ROSTOCK: Die im vorigen Jahre ins Leben gerufene Rostocker Frühjahrswoche fand in der Zeit vom 25. Februar bis 4. März wiederum statt. Das Stadttheater brachte eine Reihe festlicher Aufführungen teils mit eigenen Kräften, teils unter Heranziehung namhafter Gäste heraus. Eröffnet wurde die Woche am Sonntag durch eine Neueinstudierung von Webers »Euryanthe« in der Bearbeitung von Hermann Stephani. Das hier noch nie gegebene Werk erregte in der nur von einheimischen Künstlern bestrittenen Aufführung unter der Leitung von Kapellmeister *Karl Reise* und Oberregisseur *Otto Krauß* lebhaftes Interesse. Für den »Lohengrin« waren als Gäste *Fritz Soot* von der Berliner Staatsoper, *Hilde Kamieth*-Schwerin und *Soffi Cordes*-Karlsruhe gewonnen worden. Unter der musikalischen Leitung von Direktor *Ludwig Neubeck* wurde eine glanzvolle Aufführung des »Fidelio« mit Soffi Cordes und dem Ensemble der Berliner Staatsoper herausgebracht, und wie im vorigen Jahr beschlossen die »Meistersinger« unter der Leitung des bis zum letzten Jahre hier tätigen Kapellmeisters *Fritz Mechlenburg*-Elberfeld-Barmen die deutsche Kunstwoche. *Karl-Gert Briese*

SCHWEIZ: Während das Basler Stadttheater die von *Rudolf Lothar* nach Zschokkes gleichnamiger Novelle bearbeitete musikalische Komödie »Der tote Gast« mit der aparten Musik *José Berrs* zu sehr eindrucksvoller *Uraufführung* brachte, setzte sich die Züricher Bühne mit gleichem Resultat für Hermann Noetzels »Meister Guido« ein. Beide Werke betonen ohne besondere Prätention die burlesk-humorvolle Seite eines an sich nicht sehr dramatischen, durch schlichtgemütliche Stimmung aber immerhin reizvollen Geschehens und beide geben in hübschen Ensembles sich glücklich auswirkende Musik mit gewählter instrumentaler Gewandung und sehr dankbaren Solopartien, so daß von einem künstlerisch nicht zu anspruchsvollen Standpunkt aus die äußeren Vorbedingungen des Erfolges in sicherster Weise gegeben waren. — Tschaikowskis »Eugen Onegin« bildete an der erstgenannten Bühne die wertvolle Bereicherung des Repertoires nach der Seite des Lyrischen. *Gebhard Reiner*

STUTTGART: Die hiesige Erstaufführung der »*Frau ohne Schatten*« verlief, ohne daß sie zum richtigen Ereignis geworden wäre. Es kann unmöglich nur an den Besuchern gelegen haben, daß sie, obwohl begierig auf das neue Werk, so wenig davon getroffen wurden, vielmehr lag der Grund an der Abnahme der Zündfähigkeit Straußscher Lyrik und an der Schwierigkeit mit der Hofmannsthalschen Dichtung zurechtzukommen. Den Ansprüchen des personenreichen Werkes kam man durch Doppelbesetzung der wichtigsten Partien entgegen. Daß darunter nicht die Amme war, hatte Verschiebung der Aufführung zur Folge und verschaffte uns schließlich, da die eigene Vertreterin, *Lydia Kindermann*, indisponiert blieb, den Besuch einer gastierenden Sängerin, *Anna Jacobs*-Darmstadt. Zu erwähnen sind außerdem *Rudolf Jung*, *Margarete Heyne-Franke* (Kaiser und Kaiserin), *Erna Ellmenreich* und *Alfred Paulus* (Färber-

paar). Szenische Einrichtung und Ausstattung entsprachen, abgesehen von der wenig glücklichen Lösung des letzten Bildes, den Anforderungen an eine mit den Mitteln einer neuzeitlichen Technik arbeitende Spielleitung (*Otto Ehrhardt*). Parsifal — gleich der Straußschen Oper von *Carl Leonhard* geleitet — ist, was die wichtigen Chöre anbelangt und auch hinsichtlich der szenischen Gestaltung, im Lauf der Jahre auffrischungsbedürftig geworden, eine Meistersingervorstellung stand unter ausnehmend günstigem Stern. *A. Eisenmann*

WIEN: Viel besprochen wurde eine Neustudierung des »Tannhäuser«, die die Direktoren *Strauß* und *Schalk* unter ihrer persönlichen Leitung herausbrachten. Neue Inszene, namentlich des Venusbergs, und mancher neue Ausdruck der Partitur nach zahlreichen Proben. *Lotte Lehmann* als Elisabeth, *Leo Slezak* als Tannhäuser, *Schipper* als Wolfram, *Richard Mayr* als Landgraf bilden eine stolze Stimmreihe. Für das Theater im Redoutensaal fand *Richard Strauß* etwas Apartes: eine Ballett-Soirée, die teils von ihm, teils von *Clemens Krauß* dirigiert wird. Erst ein alter Rameau, dann ein alter Couperin, von Strauß delikatissimo instrumentiert, bestreiten die ersten Bilder; Ravels »Ma Mère l'Oye« das dritte Bild, während das vierte vom unvergänglichen Johann Strauß bestritten wird: die Tritsch-Tratsch-Polka und der Accelerationenwalzer, bei dem der Saal regelmäßig zu wiegen und wogen beginnt. Die Kostüme (Barocke, aber mit den Kunstmitteln unserer Zeit: Wiener Werkstätte) wirken fabelhaft. Die kleinen Szenen, die die Bühne erzählt, stammen vom Ballettmeister *Karl Kröller*. Man spielt die Ballettsoirée im Redoutensaal ohne Dekoration; aber der entzückende Saal mit seinen Gobelins, seinem Weiß-Gold, seinen venezianischen Lüstern, den Galastiegen oberhalb der Bühne, den gebrochenen Farben und Lichtern wirkt selbst als Dekoration. — Die *Staatsoper* brachte als Neustudierung »Mona Lisa« von *Max Schillings* heraus. Als Darsteller wirkten *Gertrud Kappel* (Mona Lisa), *Else Flesch* (Ginevra), *Aagard Oestvig* (Giovanni) und *Alfred Jerger* (Francesco), also erste Besetzung, was noch nicht gleichbedeutend ist mit erstrangiger Vorstellung. Die Regie wirkte etwas flüchtig. Wunderschön klang unter der Hand von *Richard Strauß* das Orchester, jedenfalls die Glanzseite des Abends. Max Schillings wurde lebhaft gerufen. — In der *Volksoper* erschien als Neuheit eine Oper des Engländers *Josef Holbrooke*, die unter dem Titel »*Die Kinder der Don*« eine ziemlich wirre Begebenheit aus der kymrischen Ursage behandelt. Die Don ist eine Göttin, deren Sprößlinge nach allerlei Bluttaten endlich den würdigen Thronerben finden, wobei ein heiliger Kessel vorkommt, der aber keine schicksalhaft bestimmende Rolle spielt wie der Ring des Nibelungen. Überhaupt mangelt es an einer durchklingenden Idee, und Josef Holbrooke, der ein melodisierender moderner Musiker ist (»Ulalume«, sinfonische Dichtung, »Die Pickwickier«, Streichquartett, dann ein Klavierkonzert usw.), bewies durch die Wahl dieses nebelhaften Buches, daß er kaum Theatermusiker ist. Schöne lyrische Ansätze bleiben Knospen, die nie aufblühen wollen. Der äußere Erfolg der Oper war sehr stürmisch: am gleichen Abend fand zugunsten des Direktors *Felix Weingartner*, der die neue Oper dirigierte und der im Konflikt mit dem Verwaltungsrat der Volksoper stand, eine Demonstration statt. Der Beifallstumult kam den »Kindern der Don« zugute und rief auch den Komponisten vor die Rampe. Es gab viel Blumen und Händeklatschen; aber die Kritik zischt... *Ernst Decsey*

KONZERTE

BERLIN: Einst war die Konzertsaison mit dem 10. *philharmonischen Konzert* vorüber. Heut geht sie, vielmehr schleppt sie sich weiter. Man stellt fest: *Wilhelm Furtwängler* hat sich als neuer Stern des philharmonischen Orchesters nicht nur behauptet, sondern ist immer beliebter geworden. Man wird heute, bei dem gegenwärtigen Fieberzustand der Menschen, in der Philharmonie sehr rasch beliebt, wenn man Zugkräftiges in packender Art bietet. Solange Furtwängler sich bemühte, interessante Programme zu machen, war er nicht sonderlich interessant; er wuchs mit Beethoven. Er ist kein Sucher des Neuen; lebt nicht für die Kunst der Heutigen, denkt nur an sich und seinen Ruhm, den er allerdings mit großem Wurf in größten Werken erwirbt. Er musiziert aus dem Vollen, aber auch auf die Wirkung hin. Und diese stellt sich ein, weil auch die Mimik des Dirigenten für ihn gewinnt. Furtwänglers Ehrgeiz kennt keine Grenzen. Aber die Institution der philharmonischen Konzerte hängt ebensowenig an ihm, wie er an ihr.

Mit dem philharmonischen Orchester trieb Mißbrauch *Siegfried Burgstaller*, der *Heinz Unger* einen klingenden Notenschwall mit hochtönenden Titeln für sich dirigieren ließ — man fragt sich, woher der Mut und das Geld zu solchen Unternehmungen kommen, das doch für Wesentliches nicht aufzubringen ist. Größere Spannung erzeugt *Erich Wolfgang Korngold*, der zum ersten Male als Dirigent vor den Philharmonikern steht. Der Parteien Haß und Gunst begleitet seine künstlerischen Taten. Man hört wenig Neues und sieht nur bestätigt, daß der Opernkomponist Korngold dem Konzertsaal nichts Bedeutendes mehr zu geben weiß. Er ist mit hervorragendem Musikantentum und nicht minder hervorragendem Können hinter dem Erfolg her, er geht nicht auf Tiefe, er tischt Süßigkeiten auf (die seine Sängerin *Rosette Anday* mit großer, sinnlicher Stimme schmackhaft zu machen weiß), er ist unterhaltend auch da, wo man anderes erwarten würde. Die Suite aus »Viel Lärm um Nichts« wird die Quintessenz seines Wesens geben; eine Sinfonie von Wert könnte er kaum noch schreiben. Der Abstand von ihm zu den Jungen ist allerdings weit genug. Er ist eine Frage des Kunstethos. Sollte aber nicht auch das Ethos übertrieben werden? *Kurt Weill* hat es. Er legt an sich den strengsten Maßstab an; vielleicht unterdrückt er damit sein Bestes. Denn seine Passacaglia, die der Dirigent *Alexander Selo* mit Gewandtheit und Hingebung vorführte, ist aus tiefstem Ernst hervorgegangen. Ob hinter dieser logisch durchgeführten Unsinnlichkeit eine Sinnlichkeit steckt, läßt sich kaum beurteilen. Wir wollen es hoffen. Freilich: mit einem *Anton Webern* verglichen, ist Kurt Weill noch ein Sybarit der Musik. Weberns Stücke für Streichquartett, die man voriges Jahr in Salzburg hörte, sind im 2. Kammermusikabend der »Internationalen Gesellschaft für Neue Musik« durch das *Havemann*-Quartett in ihrer poesievollen Unkörperlichkeit wiederum erklungen. Zweimal. Es war ein Abend, der den Bläsern der Kopenhagener Königlichen Kapelle gehörte: das wohlgestaltete, wohlklingende Bläserquintett *Carl Nielsens* und die höchst vorzügliche »Kleine Kammermusik« *Paul Hindemiths* wurden von den Kopenhagener Gästen, unter geistiger Führung *Sven Felumbs*, des Hoboisten, mit seltener Abtönung des Gesamtklanges gegeben. Damit hatte die dänische Vereinigung »Ny Music« ihre Bundesgenossenschaft mit der deutschen Sektion bezeugt. — Ostern bringt die Passionen, die sich der besonderen Pflege der Singakademie von jeher erfreuen; die »Englischen Sänger«, die ihre wundervolle Ensemblekunst, Frucht einer echt englischen Tradition, in Motette, Madrigal, Volkslied bestätigen. — Das Klavierspiel findet einen vielversprechenden Vertreter in *Karol Szreter*.

Adolf Weißmann

BADEN-BADEN: Für die Pflege des Konzertlebens trägt Musikdirektor *Paul Hein* die künstlerische Verantwortung. Die Sinfoniekonzerte dieses Winters zeigten das Bestreben, auch der modernen Musik das Wort zu erteilen. So hörten wir u. a. die »Heitere Serenade« von Haas, das talentvolle viersätzige, humorvoll instrumentierte Werk eines geistvollen Musikers; eine Sinfonietta für Streichinstrumente und Harfe von Paul Gräner, meisterhaft instrumentiert, aber erfindungsarm und ohne Blutwärme. Sehr interessant war die Wiedergabe von Tschaikowskys 5. Sinfonie, ein Werk, reich an thematischen Umstellungen, voll wundersamer Lyrik, aber nicht frei von Effekten und zügellosen Temperamentsausbrüchen. Die Hauptpflege gilt den Klassikern, wie sie sich in Mozart, Bach, Beethoven und auf dem modernen Gebiet in Reger verkörpern. Durch Heranziehung erster namhafter Solisten gewinnen diese Konzerte besondere Bedeutung. In leuchtender Erinnerung steht *Maria Philippi*, deren herrlicher Alt uns Bach, Mozart und Hugo Wolf ganz einzigartig nahe brachte. Selten verbindet sich bei einem Sänger Stimme und Auffassung, durch Intelligenz getragen, in so harmonischer Weise. Seelische Offenbarungen vermittelte *Frida Kwast-Hodapp* mit Beethovens 4. Klavierkonzert (G-dur), Mozart und Chopin. Daß sie auch Liszts »Mephisto-Walzer« spielte, war ein faux pas. Einen Pianisten von Eigenart, phänomenaler Technik und höchster musikalischer Intelligenz, der den Antipoden Bach und Liszt in so überraschend gleicher Weise gerecht wurde, trat uns in Prof. *Borowski*-Moskau entgegen. Er ist nicht nur Virtuose, sondern auch Ausdruckskünstler. Wie titanenhaft türmten sich die musikalischen Gedanken in der Orgeltokkata von Bach-Busoni und was wußte er aus dem phantasievollen Orgelkonzert von Friedemann Bach zu machen. Als Fremdling an die Pforten der Kunst klopfte ein junger Geiger, dessen künstlerische Sendung mit dem ersten Bogenstrich offenbar wurde: *Emanuel v. Zetlin*. Er hat noch nicht den großen Namen und darf einstweilen noch

für sich selbst werben, indem er die Höhe seiner Technik in dem Paganinischen »Hexentanz« zu beweisen sucht und in dieser spielerischen artistischen Kunst mit seinem Brillantfeuerwerk von Technik noch ganz aufgeht. Wie er aber sich mit den altklassischen Meistern Händel, Bach, Rameau auseinandersetzt und seine souveräne Technik ihnen dienstbar macht, das ist geistiges Führertum zu den höchsten Gipfeln der Kunst.
Alte Kostbarkeiten vom Staube befreiten zwei Baden-Badener Künstler, *Karl Salomon* und *Eugenie Uebel-Holdermann*, mit vierhändiger Klaviermusik von unbekannten Originalkompositionen von Schubert. Sie spielten eine sehr interessante, wenn auch im letzten Satz etwas langatmige Sonate in E-dur mit einem ganz prachtvollen Mittelsatz, Rondos von filigranhafter Anmut, Märsche, Ländler, Polonäsen, die die ganze göttliche Unbekümmertheit und Herzlichkeit des Schubert-Franzls in neuen Klängen offenbarten und uns unseren aus den Konzertsälen allzu sehr verbannten Schubert wieder ganz nahe brachten.

Inge Karsten

BREMEN: Die Kunst, ein gutes Konzertprogramm aufzustellen, es vom Interessanten zum Bedeutenden und von dort zum absolut Wertvollen zu steigern, und das Ganze durch ein Band innerer geistiger Verwandtschaft zu vereinheitlichen, ist schwer. Wenngleich die erste Nummer durch äußere Glanzentfaltung der orchestralen Mittel das Ohr übersättigt, oder durch beabsichtigtes Provozieren des Widerspruchs die ruhige Aufnahmefähigkeit und Sammlung erschlägt, ist meistens auch das weitere Programm erschlagen. Das geschah in zwei Konzerten der Philharmonischen Gesellschaft unter der glänzenden Leitung des Generalmusikdirektors *Ernst Wendel*. Das erste begann mit Walter Braunfels' Phantastischen Erscheinungen eines Themas von Berlioz, die durch ihre technisch glänzende, aber instrumental überladene, dabei geistig unbedeutende Struktur das Ohr überreizt und ohne es zu sättigen abstumpft, so daß Schumanns a-moll-Konzert und Haydns Es-dur-Sinfonie danach nicht mehr zu ihrem Recht kommen konnten. Ähnlich erschlugen ein andermal Arnold Schönbergs provozierende fünf Orchesterstücke ein folgendes Brahmssches Violinkonzert. Gefährlich ist es auch, einen ganzen Abend mit dem im trostlosen modern kosmischen Pessimismus ertrinkenden »Lied von der Erde« Gustav Mahlers auszufüllen. Mahlers Kampf gegen den bereits latent in ihm wirkenden Todeskeim ist bitter schmerzlich, aber nicht tragisch befreiend. Wie anders reißt das Bild der »Neunten« Beethovens uns in den Himmel neuen Mutes. Außer diesen Werken brachte die Philharmonische Gesellschaft am Karfreitag noch die Matthäus-Passion — im Konzertsaal; was für die tiefere religiöse Wirkung immer bedenklich bleibt. Dafür feierte am selben Tage *Eduard Noeszler* im Dom mit höchstem künstlerischen Erfolg das Andenken des älteren großen deutschen Matthäus-Komponisten Heinrich Schütz. Über *Manfred Gurlitts* interessante Orchesterlieder das nächste Mal.

Gerhard Hellmers

BRESLAU: In den letzten zwei Monaten brachte das hiesige Konzertleben nichts hervor, was als spezifisch »schlesisch« oder »breslauisch« angesprochen werden könnte. Was hierorts geschah, war zum Teil sehr erfreulich, hätte in der gleichen Form aber ebensogut wo anders vor sich gehen können. Die bedeutsamsten Eindrücke gingen von den Aufführungen der Singakademie aus. *Georg Dohrn* brachte zwar keine Neuheiten, steigerte aber infolge stärkeren persönlichen Eindringens in den Stoff die mit Bruckners f-moll-Messe früher geschaffenen Eindrücke. Außerdem bot er der durch zwei Bach-Feste empfänglich gemachten Gemeinde die Matthäus-Passion ungekürzt. Die Aufführung dauerte von 5 bis $\frac{1}{2}$10 Uhr nachmittags, einschließlich einer halbstündigen Pause. Durch starke Betonung des Dramatischen und hemmungslosen Fluß wurde die Teilnahme der Hörer ungeschwächt rege erhalten. Solistisch ragte der Evangelist des Kammersängers *Ludwig Heß* aus dem ungleichen Ensemble der Einzelsänger hervor. Das Überraschendste der Orchestervereinskonzerte war der Riesenerfolg des Regerschen Klavierkonzerts, den der fabelhafte Könner, *Rudolf Serkin* aus Darmstadt, erstritt. Frida Kwast-Hodapp vermochte seinerzeit für das Werk nicht zu interessieren. Von jüngeren Komponisten lernten wir, spät aber doch, Paul Hindemith kennen, dessen »Kammermusik«, wie wohl überall, geteilte Aufnahme fand, als originelle Temperamentsäußerung aber ernste Beachtung verdient und nicht als Witz abgetan werden darf. Konzerte bekannter Streichquartette und Solisten, Programme ohne eigenartige Betonungen, wechseln in bunter Folge und finden Zuspruch.

Rudolf Bilke

DRESDEN: In einem Sinfoniekonzert der Oper kam *Hans Pfitzners Klavierkonzert* zur Uraufführung. Mit mehr Recht noch als die Brahmsischen Gattungsgenossen darf es als Sinfonie mit obligatem Klavier bezeichnet werden, als Sinfonie, die eigentlich nur Scherzo- und Adagiosätze hat, denn das eigentliche Allegroelement kommt in den vier Abteilungen des Werkes kaum zur Geltung. Im Humor aber sowohl wie noch mehr in den versonnenen Stimmungen prägt sich echter Pfitzner aus. »Dankbar« im virtuosenhaften Sinne ist das Konzert nicht, aber es verlangt am Flügel doch einen starken technischen Könner und vor allem einen Vollblutmusiker. Beides ist *Walther Gieseking*. Er verhalf mit *Fritz Busch* am Dirigentenpult dem Werk zu sehr ehrenvoller Aufnahme. Aushilfsweise dirigierte Fritz Busch auch ein Konzert des Lehrergesangvereins, das eine edel gehaltene, höchst kunstreiche motettenhafte Vertonung des Hebbelschen »Requiem« von *Jean Louis Nicodé* als posthume Uraufführung brachte. Danach hörte man den »*Rinaldo*« von Brahms, ohne daß eben dadurch der geringe Ruf dieser matten Mendelssohniade verbessert worden wäre. Des 50. Todestages *Max Regers* wurde durch schöne Aufführungen der »Ballettsuite« und dann später im Opernhaus der »Serenade« gedacht. Zu Ostern gab es die gewohnten großen Choraufführungen: erst die »*Neunte*« in monumentaler Weihe unter Fritz Busch, dann die »*Matthäus-Passion*« in der Kreuzkirche, ausnahmsweise von *Hermann Kutzschbach* dirigiert, in einer sehr stimmungsvollen Wiedergabe mit guten Solisten, endlich die selten zu hörende *As-dur-Messe* von *Schubert* durch den Römhildchor unter Musikdirektor *Richard Fricke* in einer Aufführung, die durch große Lieblichkeit und Innigkeit überzeugte. *Edwin Lindner* machte in seinen philharmonischen Konzerten mit der sinfonischen Suite »Cyrano de Bergerac« von *J. B. Foerster* bekannt, der es nicht an schönen klanglichen und melodischen Einzelheiten fehlte, die aber zu schwülstig und redselig, ohne rechten Formwillen in die Breite geht. Die temperamentvolle Wiedergabe war alles Lobes wert. *E. Schmitz*

DÜSSELDORF: Den Manen *Max Regers* wurde hier nicht gerade in ausgiebigstem Maße geopfert. *Karl Panzner* brachte in delikater Art die Orchesterserenade und die Bearbeitung der Beethoven-Variationen, der Bühnenvolksbund außer Orgelwerken das Es-dur-Quartett, die Gesellschaft der Musikfreunde Kammermusik und Lieder. Die Karwoche bescherte — wie alljährlich — die Matthäus-Passion, die hoffentlich bald einmal von der hier halb vergessenen Johannes-Passion abgelöst wird. *Emil v. Rezniceks* fabelhaft gekonnter »Schlemihl« besticht durch die geistreiche Art mehr als durch Wärme. Welch starkes seelisches Erlebnis spricht dagegen aus dem langsamen Satz in *Paul Hindemiths* Quartett op. 16. Das *Koetscher-Quartett*, das dem genialen Werk ein erfreulich tüchtiger Anwalt war, bot außerdem noch eine ganz famose Komposition seines Primgeigers. Das *Rheinische Trio* verhalf einem temperamentvollen Könner — dem Schweizer *Volkmar Andreae* — zu schönem Erfolg. In die Wunderwelt klassischer Kammermusik führte ein Abend der Mozartgemeinde mit *Beethovens* Septett und *Schuberts* Oktett. Die große *Frida Kwast-Hodapp* brachte leider fast nur bekannte Werke. *Willy Hülser*, ein junger einheimischer Pianist, dem besonders die Romantiker ans Herz gewachsen sind, wagte sich mit gutem Gelingen an *Beethovens* gigantische B-dur-Sonate. Durch die Absage eines Violinisten gerieten die Pianisten *Eduard Zuckmayer* und *Wilhelm Grosz* plötzlich in einen fast komisch anmutenden Konkurrenzkampf. Ersterer unterlag dabei auf der ganzen Linie. Der Sieger spielte nur *eigene* Werke: eine Tanzsuite — die rhythmisch nicht sehr glücklich erfunden erscheint und trotz aller Pikanterie im Harmonischen die Verwandtschaft mit dem Salon nicht verleugnen kann — sowie von imponierendem Können und feinem Gefühl zeugende sinfonische Variationen. Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß die verschiedenen Bühnenvolksverbände sich um die Pflege und Förderung guter Musik in ständig wachsendem Maße verdient machen. *Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: Die Zahl der im Konzertsaal Gastierenden ist merklich geringer geworden; noch geringer die Zahl derjenigen von ihnen, die eine geistige Spur hinterließen. Zu diesen aber zählen die Dirigenten *Charles Lautrup*, *Hermann Abendroth*, *Paul v. Klenau*, drei tüchtige Orchesterleiter von frischem, sympathischem Grundzug, der sich etwa mit der Folge dieser Aufzählung von einem zum anderen hin verfeinert. Lautrup legte für *Carl Nielsen* Zeugnis ab, den dänischen Zeitgenossen, dessen Versuche, durch Auswertung primitiver melodischer

Urbewegung unserer überfeinerten Tonsprache neue Kraft und Unschuld zu gewinnen, auf Grund des Eindruckes der Sinfonia espansiva hier zwar nicht bedingungslose Anerkennung, wohl aber achtungsvolle Teilnahme weckten. Abendroth fand namentlich als großzügiger und energischer Gestalter der 1. Sinfonie von Brahms Anerkennung. Klenau aber trat kraft seines natur- und kulturharmonischen umfassenden Wesens mit feiner, behutsamer Deutung für *Frederick Delius* ein, dem aus Anlaß seines 60. Geburtstages in der Stadt seiner vielleicht treuesten Gemeinde überhaupt vielfach gehuldigt wurde. Soweit diese Kundgebungen auf dem unmittelbaren Eindruck seiner jüngsten Schöpfungen beruhen, schienen sie vor allem durch das Violoncellkonzert gerechtfertigt, das, von *Alexander Barjanski* meisterlich vorgetragen, sich als würdiges (und vielleicht noch gewichtigeres) Gegenstück zum Violinkonzert darstellte. Das melodische Filigran erreicht hier eine bei Delius nicht gewöhnliche Deutlichkeit und Erfülltheit des Ausdruckes; die Farbe ist leuchtkräftig, die konzertante Form glücklich erfaßt und durchgeführt. Weniger konnten mich die rein orchestralen »Nordlandskizzen« und das auch den Chor heranziehende »Lied von den hohen Bergen« in ihrer Gänze fesseln. Gewiß haben auch diese Werke ihre farbigen und zeichnerischen Werte, sie bezeichnen aber meines Erachtens doch einen Entwicklungsstatus mehr der höchsten formalen Reife oder gar Überreife als eines vollebigen Schöpfertums. Das hat sich in Delius' früheren großformatigen Kompositionen — etwa in der »Messe des Lebens« oder in »Appalachia« — innerhalb der individuellen Grenzen weit überzeugender dokumentiert und als wesentliche Triebkraft der impressionistischen Welle historisch begründet. Doch zurück zu den Nachschaffenden! Aus ihrer Reihe grüßte man nächst dem typisch deutschen Klaviermeister *Max Pauer* den amerikanischen Pianisten *George Copeland*, dessen technisch hoch entwickeltes Spiel beim Nachgestalten neufranzösischer und neuspanischer Impressionen auch geistige Eigenbedeutung gewann, und des weiteren Instrumentaltalente wie *Dorothea Braus*, *Helene Lampl*, *Ludwig Franchetti* (Klavier) und *Karl Themann* (Violine). Die Gesangskunst wurde stimmlich am eindrucksvollsten von der Altistin *Elli Sendler* vertreten. Kostbar aber wurden uns die Abende des *Amar-Quartetts*, in dessen Besitz wir uns mit Mannheim teilen müssen. *Licco Amar*, *Walter Caspar* (Mannheim), *Paul Hindemith* und *Maurits Frank* (Frankfurt) bilden diese vier, die sich, furchtlos und klug zugleich, in den Dienst neuester Musik stellen und die Voraussetzungen dafür glänzend erfüllen. Technische Vollkommenheit, ja Überlegenheit versteht sich für solche Spieler von selbst. Ihr Ehrgeiz trachtet danach, auch die inneren Kräfte der vorgeführten Schöpfungen gemäß deren Eigenart auszulösen. Das ist ihnen ausnehmend gut gelungen bei Werken von Reger (op. 121), Schönberg (op. 7 und 10), Bartok (op. 7) und Hindemith (op. 16). Auch an unbedeutenderen und ungeklärteren Schöpfungen wie *Ludwig Webers* noch tastendem Streichquartett Nr. 2, *Zoltan Kodálys* gut geformter und hübsch klingender, nur zu breit geratener Serenade (op. 42) und *Alfredo Cassellas* maschinell anmutender, billig ironisierender Satzfolge Preludio — Valse ridicule — Foxtrott bewiesen sie ihre einzigartige Kraft der Einfühlung in die künstlerische Situation der Stunde. Daß diese Situation in all ihrer Verworrenheit nicht rein als »schöpferische Pause« angesehen werden darf, bewies aufs neue Hindemith mit seinem C-dur-Quartett, bei dessen Darbietung er selbst mit der ihm eigenen unbefangenen Frische die Bratsche strich. Da tönte Jugend aus allen Ecken und Enden. Jugend im Melos, Rhythmus und Klang; Jugend, die etwas wagt, aber auf die Revoluzzergeste verzichtet und ihre Form findet. Diese Form aber ist von der überlieferten weniger weit entfernt als manche Pessimisten und Angsthasen vermuten.

Karl Holl

HAMBURG: Hier, wo *Max Reger* zwei Jahrzehnte eine gute Pflege und bleibende Statt gefunden, hat man des 50. Gedenktages seiner Geburt sich mit Nachdruck erinnert. Von *Alfred Sittard* geleitet, dem Chorführer und Organisten (der die schwierigsten Orgelprobleme des Meisters bewältigte), hat der St. Michaelischor nicht nur das »Requiem« Regers und den »Einsiedler« neben einer der kleinen Gottesdienstkantaten dargeboten; diese Vereinigung hat auch in der großen St. Michaeliskirche, die 3000 Hörer faßt, ein unentgeltliches Sonntagskonzert mit starkem Zuspruch gegeben. *Hermann Abendroth* hat im »Vereinskonzert« (das den Garanten des Vereins der Musikfreunde alljährlich zusteht) Regers Böcklin-Suite dargeboten, und *Rudolf Schulz-Dornburg* hat

den »Prolog zu einem Drama« außerordentlich eindrucksreich dargelegt. *Karl Muck* hat in den »Philharmonischen« (mit Rücksicht auf noch bestehende Amsterdamer Pflichten) ein wenig pausieren müssen. *Eugen Papst* als Vertreter und Musiker von starkem Wuchs und Willen hat an seinem Platze viel Anerkennung sich erzwungen, und er hat mit dem Eintreten für Josef Haas' »Tag und Nacht«, eine »kluge« sinfonische Solokantate, dem Opus freundlichste Beurteilung gesichert. Im »Bayreuther Bund« dirigierte der Oldenburger Landesmusikdirektor Dr. *Kopsch* sein neues Klavierkonzert, ein problemreiches, für überlegene Klangkünstler auch dankbares Werk, an dem *Walter Gieseking* sein sicheres Gestaltungsvermögen und feinste Farbengradation erneut zu beweisen vermochte. Die wuchtigste, mächtigste, mit Können und Wollen, aus »energetischen Spannungen« (um mit Ernst Kurth zu reden) geborene Neuheit war das vom genannten Eugen Papst mit seiner Singakademie aufgeführte »Te deum« von *Walter Braunfels*. Trotz der fühlbaren Inspiration durch Berlioz und die »non confundar«-Ekstase Bruckners, die hineinspielt, ein Wurf im ganzen, wie er heutzutag selten fällt, gerade auf diesem Stoffgebiet. *Paul Hindemith* ist — erstmals — in Hamburg aufgetaucht, aber nur mit einer Bratschenduo-Sonate, die aber — trotz der geräuschvollen Werbetrommel, die in diesen Zeiten zu vernehmen —, mäßigsten Anteil finden konnte. Etwas reicher, aus örtlichen Ursachen, sah sich ein Hiesiger, *Siegfried Scheffler* (im vorigen Hefte genannt) für ein eifrig und artig gemachtes neues Klavierquintett ausgezeichnet. Daß die Matthäus-Passion (diesmal unter *Sittard*) nicht fehlte und daß die Konzertfülle bis nach Pfingsten hin sich erstrecken wird und vermutlich nach dem dreitägigen Fest unter Muck (mit Strauß, Bruckner, Beethoven an je einem Tage) die Ferien sich einstellen, sei am Rande bemerkt. *W. Zinne*

KARLSRUHE: Die dieswinterliche Konzertzeit nahm gegen Schluß noch einen gewissen Aufschwung. Im fünften Sinfoniekonzert hörte man die ausgezeichnete Kopenhagener Sopranistin *Ellen Overgaard* als Liedersängerin. Sie verfügt über eine heutzutage selten anzutreffende Gesangskultur, die sich vor allem durch stupende Atemführung, sichere Resonanzbehandlung und sieghafte Entwicklung des Tones verrät. Das klangüppige Organ zeigt in allen dynamischen Graden den gleichen Schmelz, den gleichen blühendfrischen Wohllaut. Zur Höhe großer Kunst erhebt sie diese gesangstechnischen Vorzüge durch einen temperamentvollen, oft geradezu von heißer Leidenschaft erfüllten Vortrag. Sie hat ohne Frage noch eine große Zukunft vor sich. — Ein Abend mit ganz besonderer Note war das Konzert des dänischen Komponisten *Carl Nielsen*, der neuerdings in Deutschland mehr und mehr bekannt und gewürdigt wird. Aus seiner vierten Sinfonie (»Das Unauslöschliche«) sowohl wie aus seinem großen Violinkonzert spricht eine gesunde, straffe, disziplinierte Persönlichkeit. Seine Kunst hat etwas Sieghaftes, Hinreißendes, Beglückendes, schon darum, weil er um das Geheimnis weiß, den musikalischen Strom in ununterbrochenem Flusse zu halten. Sein Gestalten zeigt Plan und Ordnung, seine Faktur Sauberkeit. Architektonisch und konstruktiv ist alles meisterhaft gebaut. Er sowohl wie der Interpret des Violinkonzertes, *Peder Möller* aus Kopenhagen, ein ganz vorzüglicher Geiger, wurden lebhaft gefeiert. — Das sechste Sinfoniekonzert brachte eine Uraufführung: *Karl Bleyles* sinfonische Dichtung »Der Taucher« (nach Schiller), gute Programmusik in Richard Straußischer Art. Charaktervoll mutete dagegen des Mannheimer Komponisten *Ernst Toch* »Phantastische Nachtmusik« an, die Schönbergs Pfaden folgt. Durchschlagend wirkte das in Karlsruhe zum ersten Male gespielte »Konzert im alten Stil« von Max Reger, das (nebst den Variationen über ein lustiges Thema Hillers) von Operndirektor *Fritz Cortolezis* hinreißend dirigiert und vom Landestheaterorchester mit berückendem Tonglanz wiedergegeben wurde. Regers 50. Geburtstag wurde so in würdiger Weise begangen. *Anton Rudolph*

KÖLN: Die *Missa in C*, die *Otto Klemperer* vor vier Jahren als Bekenntniswerk in Maria Laach schrieb und die damals nur in einer privaten Gesellschaft zu Gehör gebracht wurde, erlebte jetzt ihre erste öffentliche Aufführung im Gürzenich. Sie ist liturgisch gemeint, aber kein Werk für die Kirche geworden, der Komponist hat die Ausdruckskunst gregorianischen Choralgesangs in sich aufgenommen, im übrigen aber die modernste, d. h. im musikalischen Zeitgeist fortgeschrittenste Messe geschrieben. In der Satztechnik finden wir Quinten- und Quartenparallelen, Orgelpunkte und liegende Stimmen, die von den Solisten und vom Chor

in erneuertem Atem verlangt werden, sowie eine konsequente, manchmal abstrakt und schematisch anmutende kontrapunktische Behandlung, die die Grenzen des Vokalen und Instrumentalen aufhebt und sich statt in musikalischer Wandlung in stereotypen Wiederholungen ergeht, und das harmonische Ausdrucksstreben führt zuweilen zu schärfster Anwendung der Dissonanz. Von großen polyphonen Formen wird kein Gebrauch gemacht. Stellen wie der Kinderchor Hosanna in Excelsis in seiner beabsichtigten Volkstümlichkeit (was an Mahler denken läßt) oder der jubilierende Charakter des Quoniam tu solus Sanctus im Gloria führen einen stark äußerlich weltlichen Hauch mit. Klemperer möchte da durch Einfachheit und Unbedingtheit des Gefühls wirken; auch bei ihm sind Primitivität und Kunstverstand, wie bei vielen der heutigen, gemischt. Doch ist er intensiv musikalisch gerichtet, und er meidet das Hereinspielen äußerer Dinge in seine Tonwelt. Alles ist auf seelische Resonanz abgestimmt, und der Messetext erfährt keine Einzelheiten untermalende und ausdeutende Auslegung. Die Konzentration des Ganzen ist ungewöhnlich stark, und immer wieder stößt man auf eigenartige Auffassungen, wie gleich im Kyrie, das in starrer Gebundenheit den Eindruck der Monotonie hervorruft. Im Gloria packt der menschlich erschütternde, schneidende Ausdruck des Miserere, und eine krampfhafte Ekstase erfüllt das Credo, ein übersteigerndes Bekenntnis, das gellend und stürmisch zum Himmel dringt. Dazwischen sind Pianissimostellen von zarter, echt erfühlter Wirkung, und im Benediktus, das rhythmisch frei von drei Sopranen intoniert, dann von den übrigen Solisten und vom Chor aufgenommen wird, waltet melodische Ruhe und Schönheit. Das kurze, aber schwierige Werk, das in vielem problematisch ist, aber auch unmittelbare Empfindungskraft mitteilt (Partitur und Klavierauszug bei B. Schotts Söhne in Mainz) wurde vom Komponisten in einer idealen Aufführung mit sechs Solisten vom Kölner Opernhaus, dem Gürzenichchor der Konzertgesellschaft und dem städtischen Orchester herausgebracht. *Hermann Abendroth* gedachte in demselben Konzert Max Regers mit einer trefflichen Darbietung der Hiller-Variationen. *Walther Jacobs*

KÖNIGSBERG i. Pr.: Unsere altehrwürdigen »Königsberger Sinfoniekonzerte« wären an den hohen, wenn auch zeitgemäßen Forderungen des Orchesters fast zum Scheitern gekommen. Im letzten Augenblick gelang noch die Rettung. Man riskierte Bewilligung der Forderungen und siehe da, es ging. Freilich nicht ganz ohne Defizit. Generalmusikdirektor Dr. *Kunwald* dirigiert also weiter. Von bemerkenswerten Werken brachten die letzten Konzerte *Bruckners* »Neunte« und die hiesige Erstaufführung der h-moll-Sinfonie von Max Trapp. Das Werk ist mit seinen Stärken und Schwächen bei einer Aufführung durch Furtwängler jüngst in Berlin diskutiert worden. Auch hier frappierte die starke Strauß-Abhängigkeit. In glänzender Aufführung fand die Sinfonie sehr herzliche Aufnahme. Besonders die Mittelsätze gefielen. — Von bemerkenswerten Solisten sei vor allem der junge *Rostal* genannt, ein Schüler von Flesch. Er geigte Beethovens Violinkonzert technisch phänomenal, geistig allerdings noch nicht voll ausgereift. Auch *Rile Queling* war wieder bei uns, ferner *Joseph Pembaur*, der Schumanns C-dur-Fantasie und die f-moll-Sonate von Brahms in fast unglaublich eigenwilliger Art zerpflückte und karikierte. Bei aller Verehrung für die oft so tief schürfende Kunst des Meisters muß das gesagt sein. — Der »Bund für Neue Tonkunst« leistet weiter seine fleißige Pionierarbeit. Große Entdeckungen sind in den letzten Wochen freilich nicht gemacht worden. Taten und Wagnisse sind überhaupt nicht das Zeichen dieses Konzertwinters. Alles läuft züchtig, bieder und ehrbar seinen geregelten Gang.

Otto Besch

MAGDEBURG: Das Magdeburger Städtische Orchester entwickelt neben seiner Operntätigkeit eine gleich reiche auf dem Gebiet der Konzertmusik, die in den Stadttheaterkonzerten geschlossene und gemischte Programme mit solistischen Einschlägen auswärtiger Künstler bringt. Die Sinfoniekonzertabende mit den ihnen vorausgehenden öffentlichen Hauptproben sind gut besucht. Es kann sich auch hier, wie auf dem Gebiet der Oper, nur um einen allgemein-orientierenden Bericht über unser Konzertleben handeln. Es hat sich seit der Zeit vor dem Krieg nicht in einem besonderen Sinne weiter entwickelt; Rückgänge sind insofern zu verzeichnen, als der Zufluß bekannter und angesehener auswärtiger Künstler von Rang, die hier in eigenen Konzerten solistisch auftraten, erheblich nachgelassen hat; man nimmt nicht mehr das Risiko halb leerer Konzertsäle auf

sich. Die Not der Zeit, die gerade den Besuchern dieser Konzerte starke Reserve auferlegt, macht sich empfindlich bemerklich. Ein anderes Publikum als früher besucht auch die Sinfoniekonzerte. Es zeigt sich empfangsfähig, aber wenig kritisch; sein Beifall ist, wie auch vielfach anderwärts, kaum mehr maßgebend für den Gehalt aufgeführter neuer Werke wie für den Stil der Wiedergabe. Zweifellos läßt es sich aber erziehen, denn es liebt Mozart und scheut auch nicht vor dem Anhören von Werken extremer Richtungen zurück. Die Stadttheater-Sinfoniekonzerte, die man meistenteils dem Programm nach auf einen einheitlichen Ton stellt, leitet Kapellmeister Dr. *Rabl*, dessen Führung des Dirigentenstabes ein ähnliches Bild wie in der Oper bietet. Die Leitung des *Reblingschen Kirchengesangvereins*, der seiner guten alten Tradition treu bleiben, ja sie erweitern möchte, liegt in den Händen eines jüngeren Dirigenten, *O. Volkmann*, der sich hier schnell einen geachteten Namen schuf; dessen Seele von Musik gleichsam bis zum Überfließen durchtränkt ist. Leider verbindet sich noch nicht mit ihm als Dirigenten die charakteristisch-maßvolle Führung des Dirigentenstabes, obschon er dem Alter entwachsen ist, in dem man derlei mehr als Übergangsstadium auffaßt: der Gebrauch beider Arme, meistens in genau derselben »schönen«, schwungvollen Geste, gerät in Gefahr zur Manier zu werden, die den Eindruck empfindlich stört. Es wäre sehr schade, wenn sich dieser begabte Musiker seine Laufbahn äußerlich durch das verdürbe, was man ein »Salondirigententum« nennen könnte; gerade weil das Musikalische ihm nicht angeflogen ist, sondern aus dem Innern emporwächst. — Der *Kaufmännische Verein* hält sich mit seinen Konzertveranstaltungen immer noch auf alter Höhe. Seine bisherigen Abende bestritt er mit dem Gewandhausorchester unter Furtwängler und den Leipziger »Paulinern« unter *Brandes*. Zu den Faktoren unserer Musikpflege gehört ferner der *Magdeburger Lehrergesangverein* und der *Magdeburger Männerchor*, die beide von *O. Volkmann* geleitet werden, dem sich ein dankbares Feld eröffnet. Auch die unter dem dritten Opernkapellmeister *Mattausch* stehende *Volkssingakademie* bringt es zu schönen Erfolgen. Für die Pflege der *Kammermusik* sorgt aber nach wie vor der »*Tonkünstlerverein*« mit seinem Quartett aus Mitgliedern des städtischen Orchesters.

Max Hasse

MANNHEIM: Höhenpunkte gibt es in unserem Musikleben kaum, aber eine Summe gediegener, emsiger Arbeit läßt sich berichten. Die Orchesterkonzerte der musikalischen Akademie brachten einen Abend, an dem sich der ständige Dirigent Erich Kleiber von *Gustav Brecher* ablösen ließ. Meine früheren Wahrnehmungen über diesen wollten nicht standhalten an dem Abend, der als Hauptwerke Don Juan von Richard Strauß und die e-moll-Sinfonie von Brahms brachte. Es war mehr eine in groben Zügen schmissige, als eine im einzelnen liebevoll abgetönte Wiedergabe dieser oft gespielten Stücke zu registrieren. Dafür wartete dann *Erich Kleiber* im folgenden Konzert mit einer ganz besonders delikat vorgetragenen Haydnschen D-dur-Sinfonie, einer der seltener paradierenden auf und übte seine Lust an peinlicher Kleinarbeit an zwei Stimmungsbildern von Delius, die alles in Farbe, in Stimmung auflösten, des musikalischen Gerippes aber herzlich wenig brachten. Aus dem Lande des Dollars war *E. Spencer* (mehr Personales verriet der Konzertzettel nicht) gekommen, die mit einer fest gefügten Mechanik, aber etwas herz- und gemütlos Mac Dowells 2. Klavierkonzert in virtuoser Manier glänzend hinlegte, von Orchester und Dirigent geschickt betreut. Neben diesen Konzerten kommen die aus städtischer Regie hervorgegangenen Volkssinfoniekonzerte in Betracht, die einmal unter dem Krefelder Generalmusikdirektor *Rudolf Siegel* einen Beethoven-Abend aufwiesen, an dem die heimische Künstlerin *Auguste Bopp-Glaser* die Arie »Ah Perfido« mit Erfolg wieder einmal zur klanglichen Auferstehung brachte, das andere Mal *Erich Kleiber* einen Abend seltener zu hörender Mozartiana den musiklüsternen Hörerschaften der breitesten Masse bescherte. Für die letzteren kommen auch die Veranstaltungen der Volkssingakademie in Betracht, die zwischen oratorischer und sinfonischer Musik ein allerdings zugunsten der letzteren überwiegendes Maß halten. Unter *Arnold Schattschneiders* Führung wurde ein Romantikerabend und späterhin eine ungemein lebensvolle, eindringliche Aufführung der Lisztschen Faust-Sinfonie geboten.

Der Musikverein (gemischter Chor) steuerte Bachs Johannes-Passion, chorisch und solistisch nicht eben glücklich, die Pfitznersche Kantate »Von deutscher Seele« (wiederholt) und das deutsche Requiem von Brahms zum Gesamtbild der musikalischen Ereignisse bei.

In dieser letzten Aufführung hatten Dirigent und Chor sich endlich einheitlich gefunden. *Erich Kleiber* gab nicht den weichen, lyrisch zerfließenden Brahms, sondern er nahm die dramatischen Keime, die dynamischen und Ausdrucksgegensätze, die ja in dieser herrlichen Musik auch schon gelagert sind, unter die schärfste Lupe, arbeitete sie auf das deutlichste heraus und erschreckte damit wohl manchen Brahmsianer strengster Observanz, erzielte aber immerhin auf diese neue Auffassung hin Wirkungen überraschender Art. *Henny Wolf* aus Bonn sang das Sopransolo, unter der allzubreiten rhythmischen Darstellung des Dirigenten wahrnehmbar mit den technischen Schwierigkeiten des langsamen G-dur-Satzes ringend, aber mit warmer Einfühlung in das Empfindungsleben dieses bezwingend schönen Stückes. An markiger Kraft, an eherner Festigkeit des Tones mangelte es dem Baritonisten. Der Chor schien ein gefügiges Werkzeug in Kleibers Hand. *Wilhelm Bopp*

MÜNCHEN: Die Ortsgruppe München der Max-Reger-Gesellschaft hat unter Mitwirkung der führenden musikalischen Korporationen und erster, besonders der als Reger-Spezialisten bekannten Künstler, zum 50. Geburtstage ihres Meisters eine großzügige, in sechs Konzerte zerfallende Gedächtnisfeier organisiert, die einen umfassenden Überblick über das Gesamtschaffen dieser zwiespältigen und noch immer umstrittenen Persönlichkeit bot. Ob man mit dieser lehrhaften Gründlichkeit die Liebe zu einer Kunstrichtung fördert, erscheint mir sehr fraglich, denn gerade dem Meister der Schlichtheit, des tiefsten, innigsten Ausdrucks in den langsamen Sätzen ist mit der Aufführung von Werken, die in der Hypertrophie der Harmonik oder in der barocken Verschnörkelung des Motivischen — z. B. das Violinkonzert und mindestens die Mehrzahl der Violinsonaten — schon manchen, der guten Willens war, abgeschreckt haben, recht wenig gedient. Künstlerische und historische Bedeutung sind bekanntlich zwei ganz verschiedene Dinge. Über beide wird die Zeit entscheiden, wir aber können nichts anderes tun, als unser Empfinden sprechen zu lassen.

Der in meinem letzten Bericht erwähnte Zyklus der »Neuen Musik« fand seine nachträgliche Ergänzung durch einen Abend, der das mit Spannung erwartete — sie löste sich in Enttäuschung — Vierteltonquartett op. 7 (Erstaufführung) von *Alois Hábà* sowie von *Paul Hindemith* das (Erstaufführung) Streichquartett op. 22 und das (Erstaufführung) Streichquartett op. 7 von *Philipp Jarnach* brachte, welches letztere ich leider nicht mehr hören konnte. Von den beiden anderen erzielte den stärkeren Eindruck der neue Hindemith und ich muß gestehen, von keinem Werke dieses merkwürdigen und keineswegs einfachen Geistes so stark gepackt worden zu sein wie gerade von diesem. Es umschließt eine Vielfältigkeit des Dargestellten und der Mittel, die unserem Begriff von künstlerischer Einheit widerspricht, will man nicht den *Willen* zur Buntheit als solche gelten lassen. Starke Ausdrucksmusik wechselt mit rein impressionistisch empfundenen Stellen, dann wieder scheinen plötzlich auftauchende burleske Tanzrhythmen auf ein programmatisches Geschehen hinzudeuten. Dem Streichquartett weist aber Hindemith vor allem neue Wege durch die der bisherigen Auffassung des Kammermusikalischen entgegenstehende Behandlung der vier Instrumente als Miniaturorchester. So zaubert er aus ihm neue, nie gehörte Klangfarben, Klangimitationen von Blasinstrumenten hervor. Das Hábàsche Vierteltonquartett erregte dagegen lediglich Befremden. Man sah offenbar die innere Notwendigkeit des Systems, von der der Komponist im Vorwort der Partitur spricht, und von deren Ehrlichkeit ich überzeugt bin, nicht ein. Diese Frage kann, wenn überhaupt, nur durch ein überragendes Genie gelöst werden. Das *Amar-Quartett* ward seiner eminent schwierigen Aufgabe in einer Weise gerecht, die man nicht so leicht vergessen wird. *Hermann Nüßle*

NÜRNBERG: Im *Philharmonischen Orchesterverein* begleitete *Hans Pfitzner* *Tinny Debüser* zu seinen Liedern am Klavier. Trotz der hohen, geistigen Auffassung und feinen phonetischen Kultur der Sängerin litt der Abend an einer gewissen Monotonie, da auf dem Programm vorwiegend Lieder von zu gleicher, schwermütiger Stimmung zusammengestellt waren und der Komponist am Klavier auch eine zu melancholische Note bevorzugte. — Zum erstenmal seit dem Tonkünstlerfest 1921 drang wieder durch die dicken, steinernen Ringmauern der alten Meistersingerstadt der seltene Klang einer neuzeitlichen, lebensfähigen Kammermusik. Das *Amar-Quartett* spielte ein Werk von *Béla Bartók* und das op. 16 von *Paul Hindemith*, angeblich in C-dur. Von beiden Werken empfing man den

Eindruck einer starken, ursprünglichen Begabung und den frischen Zug eines künstlerischen Wollens und Wagens, das sich besonders bei Hindemith frei aller Reflexionen weiß. Das Bizarre, Groteske, zum Teil auch Satirische steht bei beiden Werken im Vordergrund. Bei Bartók verspürt man zuweilen noch mehr das Vorhandensein eines nationalen Einschlages. Zu einer tiefen, seelischen Aussprache findet freilich noch keines dieser beiden, in der äußeren Faktur vielfach verwandten, im Kernpunkt ihres musikalischen Wesens jedoch grundverschiedenen Werke, die rechten Töne, um hinweg über alle äußeren Stilfragen und Eigentümlichkeiten zum unmittelbaren Kontakt mit der Psyche des Hörers vorzudringen. Das Amar-Quartett besitzt eine ungewöhnliche Geschmeidigkeit im Spiel, sich in dem melodischen Labyrinth dieser Ars nova mit Grandezza zu bewegen.

Wilhelm Matthes

PRAG: Der ehemalige Direktor des altberühmten Prager Konservatoriums *Anton Bennewitz* ist neunzig Jahre alt geworden. Er ist der Lehrer der Mitglieder des »Böhmischen Streichquartetts«, der Hofmann, Suk, Nedbal und Herold gewesen, weiter von Ondřiček, Halir, Mařák, Witek, Zajic, Sitt und des Meisters Ottokar Ševčik, zu dessen Hauptschülern Kubelik und Kocian gehören. Er wirkte in einer friedfertigen Zeit und wußte durch den Adel seiner Gesinnung hier bestehende Gegensätze zu mildern und zu besänftigen. Musikschriftsteller, die sich heute bemühten, Brücken zu bauen zwischen den hiesigen Musiknationen (eine undankbare Arbeit), wurden infolge Blindheit angriffslustiger Menschen darin gestört und eines Besseren belehrt.

Die »Internationale Gesellschaft für Neue Musik« hat in Prag zwei Sektionen, die als solche noch nicht öffentlich hervorgetreten sind.

Im »*Verein für Privataufführungen*« hörte man mit uneingeschränkter Bewunderung *Schönbergs* Kammersinfonie in einer eigenen polyphonen Klavierbearbeitung von *Eduard Steuermann*, von ihm übrigens mit staunenerregender Plastik gespielt. Neuklingende Klavierimpromptus von *Paul Poulenc*, mit klassizistischem Linienspiel begrenzt, und Stücke aus *Igor Strawinskys* scharf karikierender »Histoire d'un Soldat«. Einen sehr guten Eindruck machte ebenda *Paul Hindemiths* Klavier-Violin-Sonate, deren musikalische Gesundheit, Gefühlsstärke und Klangintensität ihn weiter leiten mögen. Auch der tschechische »*Verein für moderne Musik*« verfolgt mit seiner ansehnlichen Gemeinde die Ziele zeitgenössischer Musik. Auch hier hörte ich unter anderem ein Werk Hindemiths, sein neues Quartett op. 22, das durch sein Furioso an Leidenschaft und die ganz merkwürdigen tonalen Verbindungen und rhythmischen Eigentümlichkeiten verblüffte, mitriß und starken Beifall hervorrief. *Béla Bartóks* Quartett op. 7 in seiner Ursprünglichkeit wesensverwandt, aber völkisch und stilistisch kontrastierend, und *Artur Honneggers* c-moll-Quartett mit seiner blassen Vornehmheit bildeten einen reizvollen Hintergrund zum erstgenannten Stück, dem die Amar-Hindemith-Spieler ganz besondere Sorgfalt widmeten. In der *Tschechischen Philharmonie* genoß man in temperamentvollen Wiedergaben *Wenzel Talichs* Werke von: *Jaroslav Kricka*, *Leoš Janáček*, *Ottokar Zich*, *Emil Axmann*, nebst Berlioz, Reger und *Ottorino Respighi*. In den *Philharmonischen Konzerten des Deutschen Theaters*, die heuer etwas langsam fließen, dankte man *Alexander Zemlinsky* eine besonders geistvoll erfaßte Aufführung der »Neunten« von Gustav Mahler.

Erich Steinhard

SCHWEIZ: In souveräner Beherrschung der verschiedensten Stilarten gestaltete *Hermann Suter*, der ausgezeichnete Leiter des Basler Musiklebens, die drei letzten Abonnementskonzerte nach einheitlich nationalen Gesichtspunkten. Kamen im ersten Schreker in seiner mehr interessanten als klanglich schönen »Kammersinfonie« und Liszt in zwei durch *Josef Pembaur* unvergleichlich plastisch wiedergegebenen Klavierwerken zu Worte, so war der folgende Abend den Franzosen gewidmet. Vincent d'Indy als Sinfoniker, Gabriel Fauré mit Fragmenten aus der Musik zu Maeterlinks »Pelléas et Mélisande« und Maurice Ravel in »Valse poème choréographique« belegten erneut die starke Vorherrschaft des Koloristischen in der romanischen Kunst. Bedeutende Wirkung erzielte in diesem Konzerte *Emanuel Feuermann*, ein Cellist von großem Können und vollendetem Geschmack.

Friedrich Kloses Sinfonie »Das Leben ein Traum« bildete das Hauptwerk der letzten, schweizerischer Komposition reservierten Veranstaltung, in der das melodiöse »Konzertino« für Violine und Orchester von Walter

Schultheß durch *Fritz Hirt* mit starkem Erfolg wiedergegeben wurde. Weniger glücklich, trotz glänzender Darstellung durch die Altistin *Frieda Dierolf*, wirkte die Vertonung von Goethes »Der Gott und die Bajadere« durch Othmar Schoeck und die Umdeutung ins Orchestrale aus der Feder K. H. Davids.
Gebhard Reiner

STETTIN: Die Aufführung der 8. Sinfonie Mahlers, über die ich das vorige Mal berichtete und mit der wir selbst mit Berlin, wo dies Großkunstwerk ebenfalls eine Ausnahme- und Festerscheinung abgab, in Wettbewerb treten konnten, hat uns den Rücken gestärkt. Mit einem Dirigenten wie *Robert Wiemann*, dem Musikvereinschor und dem Stadttheaterorchester kann etwas geleistet werden. Das zeigte sich in Beethovens »Neunter«, deren geschlossener Eindruck mit den hier gegebenen Kräften nicht mehr übergipfelt werden kann. Aber in einer Stadt wie Stettin darf man nicht alle Tage Kaviar fürs Volk auftischen, und daß sich Wiemann seiner im Volkstümlichen beruhenden Nebenaufgaben wohl bewußt ist, betätigte er in der Wiedererweckung von Max Bruchs »Lied von der Glocke«. Schade und unvermeidlich ist es, daß uns die würdige Generation hochgebildeter Meister, welche die Nachklänge der Romantik auffing und deren blühende Kunst im Frühlicht der Neuzeit im Umsehen abblaßte, so schnell entgleitet. Neben Max Bruch und vielen anderen gehört auch zu ihnen der in diesen Tagen hier verschiedene pommersche Altmeister *C. A. Lorenz*. Soweit sie sich zur Volkstümlichkeit bekannten — und hierin klingt Bruchs »Glocke« echt und nachhallend — werden sie noch am längsten lebendig bleiben. Gut volkstümlich wirkten auch der *Lehrergesangverein* unter Wiemann mit einem Loewe-Abend und der *Schützsche Musikverein* unter *Willi Süßke* durch Pflege des stilisierten Volksliedes (Othegraven u. a.). Neuwertigkeiten waren in den letzten Monaten selten und sehr verstreut. *Karl Panzner* brachte mit dem hiesigen Orchester neben Tschaikowskys »Pathetischer« und dem Klavierkonzert c-moll von *Rachmaninoff*, in dessen Solopart *Erich Böhlkes* vollwarme Kunst erglänzte, das geistreich-unterhaltsame »Kaleidoskop« von *Heinrich Noren* heraus, einen launig-farbenschillernden Bilderreigen. — Ein Konzert des Berliner Sinfonieorchesters unter dem mehr zur Plastik als zur inneren Erwärmung treibenden *Edmund Meisel* stellte eine merkwürdig »ausgefallene« Neuheit heraus: Opern- und Ballett-Bruchstücke von *Henning Rechnitzer-Möller*, Nichtigkeiten von unfreiwilliger Komik. Wenn ich noch eine ausgezeichnete Streichquartettleistung der *Budapester* (Quartett von Debussy), zwei prächtige Sologesangsleistungen von *Alexander Kipnis* und *Friedrich Brodersen*, schließlich einen ganz von innen heraus aufgebauten *Beethoven-Abend* von *Conrad Ansorge* hervorhebe, dürfte das Wesentliche des zweiten Spielzeitdrittels beieinander sein.
Ulrich Hildebrandt

STUTTGART: Die Leitung großer gemischter Chorwerke, kirchlicher sowohl als weltlicher, ist durch den Rücktritt *Erich Bands* vom Verein für klassische Kirchenmusik und die Trennung der Stuttgarter Chorvereinigung in zwei Hälften auf *Carl Leonhardt* übergegangen. Eine Aufführung der »Heiligen Elisabeth« von Liszt setzte die Vorzüge des bisherigen Chorleiters *Band* nochmals in helles Licht. An dem Verdi-Requiem, sowie an der Matthäus-Passion bewies *Leonhardt*, wieviel ihm daran liegt, unser Chorleben auf der Höhe zu erhalten. — Mehrere Gedächtnisfeiern für *Max Reger*, in erster Linie nennenswert die von *Carl Wendling* und der *Stuttgarter Madrigalvereinigung* (jetzt unter Dr. *Hugo Holle*) veranstalteten, folgten fast zu rasch aufeinander; von den *Klavierabenden* dürfte das Konzert *Eduard Erdmanns* (Mussorgsky), dann das Mozart-Konzert *Walter Rehbergs* in Erinnerung bleiben. *Mark Wessel* ist ein vornehm geschulter Pianist und geschmackvoller Komponist, *Rudolf Polk* eine gesunde Geigernatur. Durch geradezu männliche Eigenschaften fällt die Geigerin *Leny Reitz-Buchheim* auf, die aber als Technikerin nicht so weit gelangt ist wie Rudolf Polk. — *Paul Gräner* kam mit seinen russischen Orchestervariationen (op. 55) zu Wort, in denen das Gediegene überwiegt, die Phantasie aber nicht den höchsten Schwung nimmt; bei den Sinfoniekonzerten erinnerte sich Leonhardt der »Pathetischen« von Tschaikowsky; die reife Kunst *Max Pauers* verschaffte uns ein wohltuend warm gespieltes Mozart-Konzert. Der Courvoisier-Schüler *Otto Reutter* trat mit Musik für ein oder zwei Klaviere auf den Plan, daraus entschiedenes Talent sprach, leicht auch sich eine persönliche Note darauf abhob.
Alexander Eisenmann

WIEN: Ereignishaft wirkte die Aufführung des Händelschen »Saul« unter *Wilhelm Furtwänglers* Leitung im Gesellschafts-

konzert. Man konnte sich ebenso an der Klangpracht der chorischen Bläser wie an der durchaus freien, ins Moderne gerückten Klarlegung der Händelschen Musikgewalt erfreuen. Der mächtige und musikalische Singvereinschor (viele Mitglieder pflegen auswendig zu singen), sowie die Solisten *Felicie Hüni-Mihacsek*, *Marie Kittel*, *Richard Mayr* und Herr *Gallos* waren starke Mithelfer. *Paul v. Klenau* machte im Konzerthaus »Faust Verdammnis« von Berlioz und hielt seine Zuhörerschaft trotz dreistündiger Dauer fest. Auch hier ausgezeichnete Chöre und die Solisten *Elisabeth Schumann* (Gretchen), *Paul Marion* (Faust), sowie *Hermann Wiedemann* als dämonischer Mephisto. *Franz Schalk* scheint in eine zweite Jugend eingetreten zu sein und widmete einen Abend der modernsten, ja radikalen Musik: ein ausgezeichneter Stabtechniker und eine rasch eingefühlte Natur brachte er *Anton v. Weberns* prachtvolle Passacaglia zu tiefer Wirkung und gab der Kammersinfonie von *Schreker*, einem mehr melodisierenden als rhythmisch-plastischen Werk lebendige Kontur. *Julius Lehnert* von der Staatsoper führte Mozarts »Titus« als Konzertoper im Musikvereinssaal auf, eine Tat edler Pietät, die das Werk aus seiner zurückgedrängten Stellung in Mozarts Schaffen leider nicht befreien konnte, aber viel Gelegenheit zu ariosen Triumphen gab, so besonders Frau *Mina Lefler* und Frau *Olga Pilecka-Bauer*. Kleinere Partien sangen *Josefine Gál* und *Paul Schmedes*. In den interessanten Mittagskonzerten von *Rudolf Nilius* fiel eine neue Serenade von *Walter Braunfels* auf. *Seeber von der Floe* veranstaltete ein Gastkonzert, wobei *Peder Möller* mit vielem Gelingen ein Violinkonzert von *Karl Nielsen* spielte und *Ellen Overgaard* Bruchstücke aus *Albert Nöltes* Oper »Francois Villon«, eine Musik von Pracht und Stolz, sowie aus Wagners Götterdämmerung sang. *Nils Grevillius* brachte eine neue, dankbare Sinfonie von *Rachmaninoff*, die im Finale zwischen Tschaikowsky und Morgenland schwankt und zeigte sich im »Zauberlehrling« von Paul Dukas sowie im Till Eulenspiegel von Strauß als aparter Ausdrucksdirigent. Das Quartett *Fitzner* brachte an seinem Novitätenabend drei Werke: einen vornehmen Quartettsatz des Engländers *Ernest Walker*, ein gutklingendes, aber nicht viel bedeutendes Quartett von *Heinrich Hoffmann*, sowie ein sehr rhythmisches und nicht uneben erfundenes Klavierquintett von *Rudolf Polsterer*, wobei *Karl Frotzler* den Klavierpart spielte und Herr *Jerger* von der Staatsoper das Solo im letzten Satz (Sonett von Shakespeare) sang. *Ferdinand Löwe* brachte im Konzertverein *Julius Bittners* wunderschön instrumentierte 5 Lieder für eine Altstimme (Solo: Frau *Emilie Bittner*) zu Gehör. Erwähnenswert die tschechischen Gesänge der begabten *Andula Pecirkova*, *Otto Schulhoffs*, des tief musikalischen Begleiters selbständiger Klavierabend, dann ein etwas ironisch wirkender Klavierabend des Futuristen *George Antheil*, der die Porträts von Debussy, Ravel, Casella, Malipiero, Scriabine karikierte und für den die Musik ungefähr von Chopin aufwärts zu beginnen scheint. Einige futuristische Sonaten, jede nur minutenlang, stießen auf unsere vollständige Verständnislosigkeit. Wir meinen eher, Mr. Antheil habe die Moderne etwas kompromittiert. Widerspruch auf der radikalen und begeisterte Zustimmung auf der gemäßigt modernen Seite rief das neue Klavierquintett von *Erich Wolfgang Korngold* hervor, das vom Quartett *Mairecker-Buxbaum* und dem Komponisten selbst aufgeführt wurde. Das Werk besitzt für den Radikalismus »zu viel Melodie«, was seine Bewunderer nicht als Fehler empfanden. Es ist jedenfalls ein »Lied, das euch warm gemacht hat«, und soll noch ausführlicher gewürdigt werden. —

Im Meer der Mittelmäßigkeit muß man lange herumtauchen, bis man einige Perlen findet und die Perlen dann noch einigemal im Sieb rütteln. Aus der langen Liste derer, die sich, ihre Verwandtschaft, Anhänger- und Schülerschaft durch Gesang erfreuen, bleiben bloß wenige Namen, etwa *Franz Steiner* und *Marie Gutheil*. Steiner ist eine aparte Mischung des Schubert-Lyrikers Gustav Walter und des Balladenmannes Eugen Gura; Marie Gutheil eine Poetin des Wolf-Liedes, namentlich eine Erschließerin der Nachspiele und von beiden bedauert man, daß sie mit ihrer hohen Kultur nicht dem lebenden Wolf zur Verfügung standen als Erreger neuer Liedwagnisse. — Von mehreren Dirigenten muß als bedeutend erwähnt werden: der Münchener Generalmusikdirektor *Hans Knappertsbusch*, ein Suggestionsdirigent, bei dem das Dirigieren im Nicht-Dirigieren besteht. Er winkt mit dem kleinen Finger: die zweiten Violinen verkriechen sich, er hebt das Kinn: die Hörner tosen, kurz, er dirigiert, wie man von Richard Strauß sagte, mit der Krawatte. Ist aber ein außerordentlicher Musiker, der auf Listzische Art den Umriß

des Melos deklamiert, lebendigen Sinn für Steigerung und Klang hat. Mit der Eroica und der F-dur von Brahms überwältigte er (im Tonkünstler-Orchester) die Zuhörerschaft. Auch dem gebürtigen Wiener *Ernst Kunwald* gelang dies in zwei Konzerten, in deren einem er eine Sinfonie von Sibelius machte, während *Vera Schapira* das Es-dur-Konzert von Liszt (sehr liszthaft) hören ließ. Er ist nicht Suggestionsdirigent wie Knappertsbusch, sondern Temperamentsdirigent wie Safonoff und ein feinfühliger Kollege machte die zutreffende Bemerkung: man sieht Kunwald, dem Urmusiker, das Bedauern an, daß er nicht selbst mit dem Stock geigen, blasen, pauken, harfenschlagen kann ... In einem Wagner-Gedenk-Konzert machte *Ferdinand Löwe* Tristan- und *Franz Schalk* Götterdämmerungsbruchstücke (Brünnhild: *Gertrud Kappel*), ein an die Anfangszeiten des jubilierenden Wagner-Vereins erinnernder Brauch, der dennoch seinen Erlebniswert hatte: man hörte nach vieler musikalischer Margarine einmal musikalischen Urstoff. — Während der Karwoche war — und das stellt dem verleumdeten Wiener Leichtsinn ein schönes Zeugnis aus —*fünf*mal die Matthäus-Passion zu hören, einmal vom Verein »Dreizehnlinden«, die anderen Male in ungekürzter Form — wahre Monstreaufführungen im großen Konzerthaussaal — unter der Leitung von *Paul v. Klenau* mit der Singakademie und dem Schubert-Bund. Es waren ihrer Grundstimmung nach Bach-Festspiele. Während die frühere Wiener Generation ihrer verhohlenen Gelangweiltheit durch ein berühmtes Hellmesbergersches Scherzwort Ausdruck verlieh (»Das mag dem Matthäus seine Passion sein, meine ist es nicht ...«) drangen diesmal die Hörerscharen in den Konzertsaal wie in eine Kirche und saßen dort mit Klavierauszug, Partitur und dem notwendigen Mundvorrat von früh Nachmittag bis spät Abend. Paul v. Klenau erwies sich als Bach-Dirigent von heiligem Eifer und künstlerischem Format. Das Podium war bedeckt mit der Phalanx der Mitwirkenden und über ihnen auf einem Dirigierturm stand der Leiter. Vorn an der Rampe war der Evangelist (*Alfred Wilde* aus Berlin, ein delikater Tenor) postiert, hinter ihm das Cembalo (*Alice Ehlers*), darüber die Solisten und zwar *Gertrude Foerstel*, *Emmy Leisner*, *Richard Mayr*, *Lothar Riedinger* und *Alfred Jerger* (Jesus), sowie in kleineren Partien *Sofie Seyß*, *Annie Haager*, *Raimund Loibnegger*, *Eleener John* und *Fritz Weidinger*. An der Orgel wirkte *Franz Schütz*, der (nebenbei bemerkt) in einem eigenen Orgelkonzert in machtvoller Weise Bachsche Aufbauten (g-moll-Fuge) erstehen ließ. — Im Singverein machte darauf *Leopold Reichwein* die h-moll-Messe und legte ihre Tiefen bloß. Der Singverein sowie das Sinfonie-Orchester (Solovioline *Karl Baltz*, Solotrompete *Karl Junge*) sowie *Felicie Hüni-Mihacsek*, *Emilie Rutschka*, *Hermann Gallos* und *Karl Baumgartner* waren ihm wertvolle Helfer. — Im Stift Klosterneuburg, also an Brucknerischer Stätte, erlebte die erste Sinfonie Bruckners (c-moll, aus dem Jahr 1863) unter der apostelhaft entflammten Leitung des *Franz Moissl* ihre Uraufführung durch die Klosterneuburger Philharmonie. Es ist eine Schularbeit ohne große Inspiration, aber auch ohne jeden Bruch und Riß; alles fließt in Schlankheit und Schwung dahin, bisweilen erhält das Physiognomielose einige spätere Brucknerische Züge, aber nur bisweilen: man riete kaum auf den Schöpfer der Choralsinfonie. Werk und Aufführung fanden in ihrer leichten Verständlichkeit lebhaftesten Beifall; aber die Spätwerke mit ihren berühmten »Rissen« (?) haben über mein Herz doch andere Gewalt. *Ernst Decsey*

OPERNSPIELPLAN

AGRAM: In der Oper wurde »Petruschka« von Strawinski, »Scheherazade« von Rimsky-Korssakoff, »Fürst Igor« von Borodin neu herausgebracht. Von deutscher Musik ist Strauß (»Salome« und »Rosenkavalier«) und Wagner im ständigen Spielplan. Für die nächste Zeit ist Janačeks »Jenufa«, Charpentiers »Louise« und »Pelleas und Melisande« von Debussy geplant. In Kammerkonzerten gelangte unter anderem Hindemiths Streichquartett zur Aufführung.

BRÜSSEL: Im Theatre de la Monnaie wurde mit großem Erfolg »Boris Godunow« aufgeführt.

CHICAGO: Chaliapin singt hier den Boris Godunow. Ferner fand die Erstaufführung der »Jüdin« statt.

KARLSRUHE: Intendant Volkner wird am Landestheater Händels »Tamerlan« zur Erstaufführung bringen.

LÜBECK: Im Stadttheater ist in dieser Spielzeit unter Kapellmeister Stekel Bittners »Musikant«, Wolf-Ferraris »Neugierige Frauen«, d'Alberts »Tote Augen« und Hugo Wolfs »Corregidor« in Szene gegangen. Außerdem ist ein Musikfest geplant, bei dem Mahlers VIII. Sinfonie und Straußens Alpen-Sinfonie gebracht werden sollen.

KONZERTE

AMSTERDAM: In einem Konzert zu Regers Gedenken wurden die Hiller-Variationen zu Gehör gebracht. — *Franz Schreker* vollendet soeben eine Neubearbeitung und Orchestration seiner Suite »Der Geburtstag der Infantin«, die Willem Mengelberg und dem Concertgebouw gewidmet ist und im Herbst hier zur Uraufführung kommt.

BERLIN: Die phantastische Ouvertüre »E. T. A. Hoffmann« von *Otto Besch* gelangte innerhalb weniger Wochen an drei verschiedenen Stellen zur Aufführung, darunter auch in den Konzerten der Staatskapelle unter Leitung Hermann Abendroths. — *E. N. v. Reznicek* hat für den zweiten Teil des »Kreisler« (»Kreislers Eckfenster«) die begleitende Musik geschrieben.

DÜSSELDORF: Die Orchestersuite aus der Musik zu Werfels »Spiegelmensch« von *Wilhelm Grosz* gelangt unter Carl Panzner zur Erstaufführung.

ROM: *Schönbergs* »Pierrot Lunaire« wird demnächst unter der Leitung Casellas mit Erika Wagner aufgeführt.

WIEN: Das neue Orchesterwerk von *Wilhelm Grosz* »Ouvertüre zu einer Opera buffa«, op. 14, gelangte im April in den Philharmonischen Kammerkonzerten unter der Leitung von Rudolf Nilius zur Uraufführung. Dasselbe Werk wurde vom Operndirektor Fritz Cortolezis (Karlsruhe) für die nächstjährigen Sinfoniekonzerte der badischen Landeskapelle zur Aufführung angenommen.

ZÜRICH: Im Februar und März wurden in den Konzerten der Firma Hug & Co. *Hindemiths* Cellosonate, op. 11, Nr. 3, *Ravels* Sonate für Violine und Violoncell und *Kodálys* Duo für Violine und Violoncell, op. 7, erstmalig aufgeführt.

Von der Alpen-Sinfonie von Richard Strauß finden demnächst Erstaufführungen in Aussig, Barmen, Chemnitz und Karlsbad statt.

TAGESCHRONIK

Zu dem im Februarheft der »Musik« veröffentlichten Faksimile von 4 Seiten aus der Partitur zu Regers Klavierkonzert vom Jahre 1897 schreibt uns der Konservator des Kölner Heyer-Museums G. Kinsky, daß von dem Werk auch eine vom Komponisten herrührende Bearbeitung für zwei Klaviere erhalten ist, deren Autograph das Musikhistorische Museum in Köln besitzt (s. den 4. Band des Katalogs, Nr. 1657). Das Manuskript ist überschrieben: »Großes Concert. (‚Verunglückt auf der Reise') Max Reger op. 17. Seinem lieben Freunde Ernst Guder zur freundlichen Erinnerung an Max Reger. Wiesbaden, 5. Juny 1898.« Die Komposition war bis zum größten Teile des ersten Satzes vorgeschritten, bricht aber im 234. Takte ab. Der Hinweis in den Anmerkungen (S. 398), »daß die vollständige Partitur scheinbar verloren gegangen sei,« ist also dahin zu berichtigen, daß das Konzert überhaupt nicht beendet, sondern »verunglückt«, d. h. unvollendet geblieben sei, ein Schicksal, das es laut Hehemanns Reger-Buch auch mit anderen groß angelegten Werken aus jener Zeit — einem Orgelkonzert, einer Sinfonie und einer Bläserserenade — teilt.

In *Wiesbaden* wurde das Staatstheater von einem großen Brand heimgesucht. Es wurde der weitaus größte Teil der gesamten Bühnen-

einrichtungen zerstört, da das Feuer besonders im Bühnenhaus wütete. Der Zuschauerraum blieb unversehrt.
Für den gezwungenerweise ausscheidenden Georg Hartmann wurde der frühere Intendant von Koburg-Gotha, Baron *v. Holthoff*, zum Direktor des Deutschen Opernhauses in Charlottenburg berufen.
An der Universität *Marburg* doziert *Hermann Stephani*, der in seinem Collegium musicum seit dem Sommer 1921 eine Reihe von Werken ältester Meister bis zu Erstaufführungen neuerer und neuester Tonsetzer zu Gehör brachte. Neuerdings können auch in Marburg Promotionen in Musikwissenschaft (Haupt- wie Nebenfach) erfolgen.
Hans Knappertsbusch, dem der Professortitel verliehen wurde, ist als Leiter der Opernschule der Akademie der Tonkunst in München und einer Meisterklasse für Operndirigenten berufen worden.
Der Oberspielleiter der Leipziger Oper, *Max Hofmüller*, ist in der gleichen Funktion und als Stellvertreter des Operndirektors an das Münchener Nationaltheater berufen worden. An seiner Stelle wurde *Walter Elschner* vom Hamburger Stadttheater für Leipzig verpflichtet.
Walter Gieseking wurde von der Gesellschaft Circolo d'Arte e di Alta Coltura in Mailand zum Ehrenmitglied ernannt.
Kurt Schröder, bisher Operndirigent am Stadttheater zu Münster, wurde ab 1. September 1923 als erster Kapellmeister nach Köln verpflichtet.
Hugo Kaun feierte am 21. März seinen 60. Geburtstag.
Bruno Walter hat es auf seiner Konzertreise in Amerika verstanden, Menschenfreunde für das deutsche Elend zu interessieren. Als Ergebnis seiner Bemühungen konnte er an zwei Münchener Wohltätigkeitsanstalten insgesamt 11 Millionen Mark überweisen lassen.
Der jetzige Leiter der Staatlichen Musikschule in Weimar *Bruno Hinze-Reinhold* tritt am 1. Oktober d. J. vom Amte des Direktors zurück. Jedoch bleibt er dem Institut als Leiter der ersten Klavierklasse erhalten.
F. Santoliquido arbeitet an einer Oper »L'ignoto«.
Unter den sich im »Liceo« befindenden Manuskripten *Rossinis* wurde ein Walzer mit dem Titel »Rizinusöl« entdeckt. (Siehe »Le Menestrel« Seite 155).
Wagners *autographische Partitur* des »*Tristan*« wird, wie soeben die »Meistersinger«, im Drei-Masken-Verlag als Faksimiledruck, zunächst in 500 Exemplaren, vorbereitet.
In *Göttingen* werden vom 4.—15. Juli d. Jahres, wiederum *Händel-Opern-Festspiele* stattfinden. Es gelangen zur Aufführung »Rodelinde«, »Julius Cäsar«, »Otto und Theophano«. Auskünfte erteilt die Geschäftstelle des Universitätsbundes Göttingen, Herzberger Landstr. 44.
Robert Tants, der Kapellmeister der Münchener Kammerspiele, hat eine Tanzpantomime in 5 Bildern »Poveretto« geschrieben.
Heinrich Laber ist vom 1. September d. Jahres als erster Kapellmeister an das Landestheater in *Koburg* verpflichtet worden.
Otto Lohse, der Leipziger Operndirektor, dessen Vertrag jetzt abläuft, hat gebeten, von einer Verlängerung des Vertrages abzusehen. Er wird sich in der Hauptsache dem Gastspieldirigieren widmen, hat aber auf Wunsch der Leipziger Intendanz zugesagt, sich auch der Leipziger Oper zur Verfügung zu stellen. Gegenwärtig weilt Lohse in Barcelona, wo er Wagner-Opern dirigiert. Die Frage der Nachfolge ist noch nicht entschieden.
Robert Müller-Hartmann hat von der *Hamburgischen Universität* einen Lehrauftrag für Musiktheorie erhalten.
Gustav Brecher befindet sich auf dem Wege nach Moskau, wo er in einigen Konzerten der russischen Staatskapelle Busonis »Turandot«, Strawinskys »Feuervogel«, Strauß' »Don Juan« und das »Heldenleben« dirigieren wird.
Im April feierte der dänische Tonsetzer *Asger Hamerik* seinen 80. Geburtstag.

OFFIZIELLE MITTEILUNGEN DER INTERNATIONALEN GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK

Das erste Arbeitsjahr der neuen Internationalen Gesellschaft nähert sich seinem Ende. Es ist natürlich in einer so aus allen Fugen geratenen Zeit wie der unsrigen nicht möglich, einen so großen und verwickelten Apparat in kürzester Zeit so arbeiten zu lassen, daß alle weitgesteckten Ziele erreicht, alle hochfliegenden Wünsche befriedigt werden. Der Winter ist in den meisten Ländern damit hingegangen, die neue und ungewohnte Organisation vorzubereiten, und eigentliche Taten im Sinne der Internationalen Gesellschaft sind in der Hauptsache erst in Deutschland und England zu verzeichnen. Daß Deutschland an Eifer und an Leistungen schon in diesem ersten Winter an der Spitze stand, ist der deutschen Sektion

vielfach im eigenen Lande verübelt worden. Man hätte hier von vielen Seiten lieber gesehen, daß selbst die Internationale Gesellschaft der ausländischen Kunst knurrend die Zähne gewiesen hätte. Es wird aber in der Geschichte als ein Ruhm deutschen Kunstsinnes und deutscher idealer Gesinnung einst mit Auszeichnung vermerkt werden, daß der Kulturgedanke einer von allen politischen Rücksichten sich freihaltenden völkerverbindenden und -versöhnenden Kunstpflege in der denkbar traurigsten und ungünstigsten Zeit sich in Deutschland am ehesten und am stärksten ausgewirkt hat. Verhetzung und chauvinistische Agitation sind billige, auf die Masse der Einsichtslosen berechnete Mittel. Rühmlicher und der Kunst ersprießlicher jedoch ist es, die trüben Leidenschaften des Alltags aus dem Heiligtum der Kunst auszuschalten. Wenn die anderen (was noch abzuwarten bleibt) es etwa nicht so halten sollten, desto schlimmer für sie, nicht für uns!

Einige berichtigende Bemerkungen sind nachzutragen zu einem Bericht in der vorigen Nummer der »Musik« (S.524) über Paul Bekkers Artikel »Internationale Musikpflege«. Wenn schon der hochgeschätzte Frankfurter Schriftsteller mancherlei Bedenken gegen die Wirksamkeit der Internationalen Gesellschaft äußert, so hat er doch nicht die Wendung vom »gutmütigen Michel« gebraucht, und in dieser Umschreibung seiner Worte wird die Tonart seiner tatsächlichen Äußerung transponiert und um ein Kreuz verschärft. Auch ist Bekkers Mitteilung nicht richtig, daß nur fünf stimmberechtigte Jurymitglieder zu wählen seien. Deren sieben kommen nach der revidierten Satzung in Betracht, und selbst der von Herrn Bekker eingesehene ursprüngliche Entwurf spricht in § 14 von »mindestens fünf Mitgliedern«.

Daß die internationale Gesellschaft unaufhaltsam auf dem Marsch ist, erfahren wir aus den Mitteilungen der Londoner Zentrale in »The Music Bulletin« vom März 1923. England, Deutschland, Österreich, Frankreich, Italien, die Tschechoslowakei, die Schweiz, Dänemark, Finnland, Polen, Holland, Nordamerika haben schon Sektionen gebildet oder sind im Begriff dies zu tun.

Sektion *England:* Vorsitzender Ed. Evans.
Sektion *Deutschland:* Vorsitzender Prof. Dr. Ad. Weißmann.
Sektion *Österreich:* Vorsitzender Dr. Rudolf Réti.
Sektion *Frankreich:* Vorsitzender Paul Dukas.
Sektion *Italien:* Vorsitzender Guido Gatti.
Sektion *Tschechoslowakei:* Vorsitzender Prof. Jirak.
Sektion *Ungarn:* in Bildung begriffen, unter vorläufiger Leitung von Béla Bartók, Kodály, Waldbauer.
Sektion *Holland:* in Bildung begriffen, unter vorläufiger Leitung von Rutters, Pyper, Dresden, Laudré.
Sektion *Schweiz:* Vorsitzender Dr. Volkmar Andreae.
Sektion *Dänemark:* Vors. Chr. Christiansen.
Sektion *Finnland:* der finnische Tonkünstlerverein in Helsingfors tritt als Sektion Finnland in die Internationale Gesellschaft ein.
Sektion *Nordamerika:* Vors. O. G. Sonneck.
Sektion *Polen:* Vorsitzender Roman Choynacki.

Dr. Hugo Leichtentritt

TODESNACHRICHTEN

KÖLN: *Karl Schröder*, der begabte Tenor und Darsteller der Kölner Oper, ist mit 37 Jahren einer Grippe erlegen. Sein Tod bedeutet für die Kölner Bühne einen schweren Verlust.

LINZ: Hier ist *August Göllerich*, noch nicht 64 Jahre alt, gestorben. Liszt-Schüler und Freund, Vertrauter Bruckners, hat er diesen Meistern seine Lebensarbeit gewidmet. Als Pädagoge und Chormeister des oberösterreichisch-salzburgischen Musikgaues ist Göllerich weit über die provinziellen Grenzen seines Wirkens hinaus bekannt geworden.

MAILAND: Am 15. März starb der Komponist und Klavierlehrer *Alfredo Soffredini.* Geboren 7. September 1845 in Livorno war er als Lehrer am Mailänder Konservatorium der erste Musiklehrer Mascagnis. Später war er lange musikalischer Beirat des Verlagshauses Ricordi. Von seinen 11 Opern hat sich nur das zweiaktige Melodram »Il piccolo Haydn« (1889) gehalten.

VOM BÜCHER- UND MUSIKALIEN-MARKT

BÜCHER

Oskar Fleischer: Die germanischen Neumen. Verlag: Frankfurter Verlagsanstalt A. G.
Oskar v. Riesemann: Monographien zur russischen Musik. Drei Masken Verlag, München.
Guido Adler: Studien zur Musikwissenschaft, Heft VIII. Universal Edition, Wien.
Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1923 (Gustav Bosse). Verlag: Gustav Bosse, Regensburg.
Richard Wetz: Anton Bruckner. Verlag: Philipp Reclam, Leipzig.
Walther Klein: Harmonielehre. Universitäts-Verlag Wagner, Innsbruck.
Walther Hensel: Lied und Volk. Böhmerland-Verlag, Eger.
Wagenmann: Umsturz in der Stimmbildung. Verlag: Arthur Felix, Leipzig.
L. Franck Mickler: Chopin. Verlag: Paul Rosdorff, Bad Harzburg.
Peter Ramul: Die psycho-physischen Grundlagen der modernen Klaviertechnik. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

MUSIKALIEN

Wilhelm Grosz: Rondels, op. 11; Liebeslieder, op. 10.
Ernst Kanitz: Lieder, op. 5 und op. 8 und 9.
Rudolf Réti: Liebeslieder, Bd. I und II, op. 5; Terrassen, op. 2 für Klavier.
Béla Bartók: Acht ungarische Volkslieder.
Paul v. Klenau: Vier Klavierstücke.
Vittorio Rieti: Poema Fiesolano. Für Klavier.
Sämtlich im Verlag: Universal Edition, Wien.
Heinrich Lemacher: Rheinische Tage. Für Klavier. Volksvereins-Verlag, München-Gladbach.
Zuschneid-Album für die Jugend. Verlag: Otto Junne, Leipzig.
Hans Schink: Zwei Stimmungsbilder für Orgel, op. 22. Verlag: K. Kreutzmann, Backnang.
Max Scheunemann: Madonnenlieder; Klavierquartett E-dur; Mai, Der Frühling, Mondlicht, op. 19; Abend, Stille Fahrt, Schlummerlied, op. 17; Ein Pfingstlied, Sommer, Sommergebet, op. 16. Geschichten aus dem Walde, Suite für Violine und Klavier; Sonate A-dur für Violine und Klavier.
H. Kögler: Weiße Rosen, op. 64. Winter, op. 44.
Sämtlich im Rheinischen Musikverlag Otto Schlingloff, Essen.
Walther Davisson: Schule der Tonleitertechnik für Violine, Heft 1—3.
Bruno Hinze-Reinhold: Neuausgabe von Klavierwerken Joh. Seb. Bachs.
Antonio Scontrino: Sonate F-dur für Violine und Klavier.
Sämtlich im Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.
Hermann Böse: Das Volkslied. Arbeiter-Jugend-Verlag, Berlin.
Richard Wagner: Das Liebesverbot, Klavierauszug. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Wilhelm Middelschulte: Chromatische Phantasie und Fuge für Orgel. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.
Paul Kletzki: Streichquartett, op. 1.
Paul Claussnitzer: 60 Choralbearbeitungen für Orgel.
Hans Bullerian: Klaviertrio H-dur, op. 27.
Sämtlich im Verlag: N. Simrock, Berlin.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten. Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Karl Haug, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

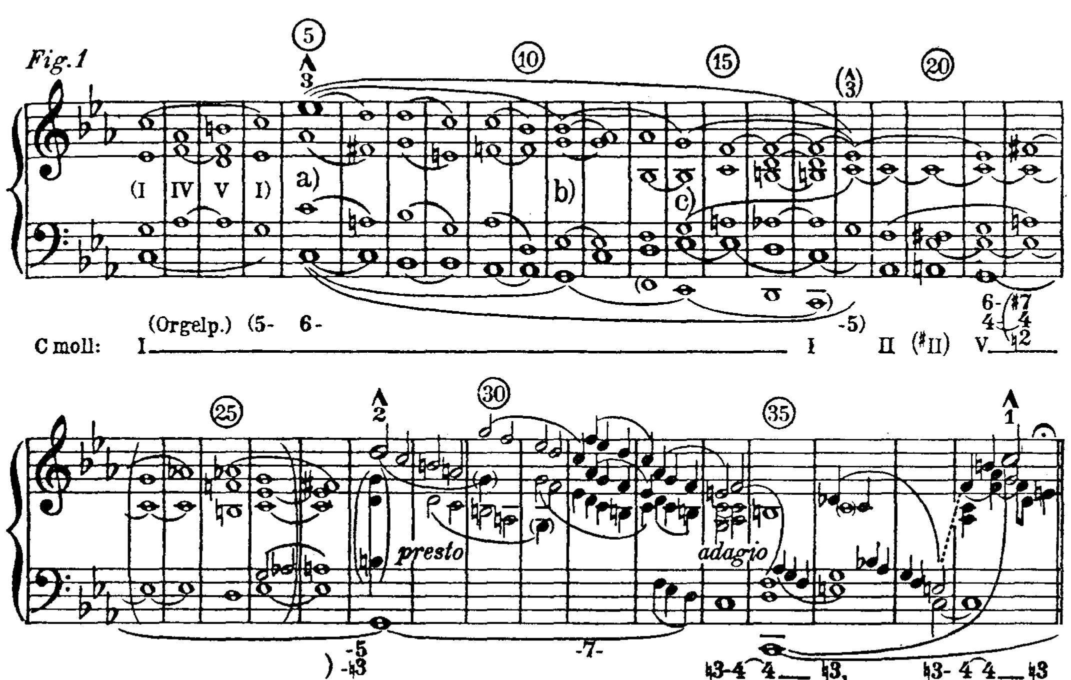
JOH. SEB. BACH: WOHLTEMPERIERTES KLAVIER, BAND I

PRÄLUDIUM C-MOLL

VON

HEINRICH SCHENKER-WIEN

Vorangestellt sei das Bild der Urlinie, der Stimmführung und der Stufen:



In T. 1—4 stellt ein Orgelpunkt auf der ersten Stufe die Tonart fest. Erst in T. 5 tritt die Urlinie mit der $\hat{3}$, d. i. dem dritten Ton der c-moll-Diatonie auf den Plan. (Wegen des Begriffes Urlinie als der horizontal entwickelten, bald in kleineren, bald größeren Ausschnitten sekundweise fortziehenden Diatonie, die Stimmführung, Stufe, Motiv beherrscht und regelt, s. »Der Tonwille«, 1.—4. Heft, »Tonwille-Flugblätterverlag«; Erläuterungsausgabe Beethoven op. 101, »Universal-Edition« Nr. 3974 usw.) Die T. 5—18 bringen die Tieferlegung der $\hat{3}$ um eine Oktave, wobei der Außensatz, nur eine Stufe, die erste, zum Ausdruck bringend, im Terzgang von $\begin{smallmatrix}es^2\\c\end{smallmatrix}$ bis $\begin{smallmatrix}es^1\\C\end{smallmatrix}$ zieht: es ist sonach klar, daß es Durchgänge sein müssen, die die Tieferlegung bewirken. Einen so großen Raum mit nur einer Art von Stimmführung im

Durchgang zu bewältigen, meidet man aber gern bei mäßigem Zeitmaß. Und so verwendet auch Bach drei verschiedene Arten nacheinander, s. Fig. 1 bei a) T. 5—11, b) T. 11—14, c) T. 14—18. Solche unbedingte Freiheit im Wechsel der Arten leitet sich durchaus folgerichtig vom Urbegriff des Durchgangs selbst her. Denn schon in der zweiten Gattung des zweistimmigen strengen Satzes, wo der Durchgang sich zum erstenmal einfindet, zeigt sich, daß, sofern nur die Voraussetzung eines konsonanten Ausgangs- und Endpunktes gegeben ist, es sonst völlig gleichgültig bleibt, welcher Art das dissonant durchgehende Intervall ist, ob eine 2, 4, 7 oder 9 (vgl. »Neue Musikalische Theorien und Phantasien«, »Universal-Edition« Nr. 6866—6869 II^1, S. 237 ff. und II^2, S. 60). Dasselbe trifft dann auf die mehrstimmig geführten Durchgänge in den Mischungen mehrerer Gattungen zu (vgl. II^2, S. 178 ff.), bei denen selbst eine in sich konsonant zusammenhängende Klangerscheinung gleichwohl den unverändert strengen Grundbegriff des dissonanten Durchgangs zur Erfüllung bringt. So widerspricht denn also auch der freie Satz dem Urbegriff nicht, wenn er über einem deutlich festgehaltenen oder nur gedachten Grundton je nach Bedarf dissonante und konsonante Klänge, überdies in mannigfaltigster Weise motivisch ausgestattet, zu Durchgangszwecken heranzieht. Besonders aber sind es die konsonanten Klänge, die, nach selbständigen Stufen schillernd, in einem solchen Falle leicht über die Durchgangsabsicht des Komponisten täuschen, eine Gefahr, der, um es gleich hier zu sagen, auch im Falle unseres großen Durchganges im Raum einer Oktave die Ausleger (siehe unten) nicht zu entrinnen vermochten. (Ausführliches über die zahllosen Durchgangstechniken in II^3, freier Satz.) Somit macht der Begriff des Durchgangs zur ersten Pflicht, dessen Anfangs- und Endpunkt festzustellen, daher niemand von einem Durchgang sprechen dürfte, der beide nicht genau anzugeben wüßte, so wenig er z. B. von einem Durchhaus spricht, wenn er nicht weiß, ob zwei Straßen und welche damit verbunden werden. (Dies ist aber auch der Grund, weshalb das Wort »Sequenz« unstatthaft ist, das man so leicht und billig im Munde führt, wenn man gewisse Vorgänge nicht erklären kann. Daß die Theorie das Wort überhaupt prägen konnte, beweist noch nicht, daß es auch schon ein stichhaltiger Begriff ist.)

Von den erwähnten drei Durchgangsarten soll hier nun jede einzeln aufgezeigt werden.

a) Die erste Art, T. 5—11, veranschaulicht das nachstehende Bildchen:

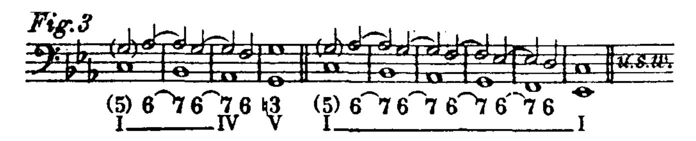
Fig. 2

Takt: 5 11 (13 14 15 17)

1 2 3 4 5 6 7 8

I I

Sie verhilft zur Behebung der bei einem solchen Stimmengang unvermeidlichen parallel-geraden, sogenannten offenen Quinten zwischen Ober- und Mittelstimme. Einer leichteren Verständigung halber sind hier die Stellen gemäß den acht Tönen der Oktave, innerhalb deren die Senkung geschieht, mit 1—8 fortlaufend bezeichnet. Auffallen muß zunächst bei 1, T. 5, daß der Klang, der Grundton und Terz der Tonika bringt, nicht auch die Quint *g* der ersten Stufe, sondern die stufenfremde Sext *as* als Mittelstimme führt. Geschieht dies im Widerspruch zur ersten Stufe? Nein. Denn die Sext dient hier, s. Fig. 1, als Nebennote der Quint *g*, die durch den Inhalt der T. 1 bis 4 wohl zur Genüge umschrieben ist, fällt aber als Nebennote bloß ins Gebiet der Stimmführung, ohne im wesensanderen Gebiet der Harmonie eine Änderung bewirken zu können. Mit einer solchen Sext — oftmals entfällt auch die Quinte — wird meist der Zweck verbunden, sowohl den schönen Ausdruck der Nebennote zu gewinnen, wie überhaupt der Diminution ein reicheres Feld zu bereiten; außerdem erleichtert sie die Stimmführung, indem sie einen mehr oder weniger stattlichen Sextenzug (mit oder ohne 7—6) als einen einheitlichen Durchgang in gerader Bewegung eröffnet:*)



Gewiß war bei 1 die Einstellung auch der Quint als Mittelstimme denkbar, doch hätte dann der Durchgang einen anderen Verlauf nehmen und sich der Quint-Sext-Auswechslung (5—6) bedienen müssen, um die Quintfolgen zu beheben, die sich zwischen Mittelstimme und Baß ergäben.**) Um jener Nebennote willen hat Bach aber die Sext zum Ausgangspunkt des großen Durchgangs gewählt, der, wie gesagt, mit Quinten zwischen Ober- und Mittelstimme droht. Er behebt diese damit, daß er die Mittelstimme einen Terzsprung abwärts machen läßt: dadurch bildet sich, wenn die Oberstimme liegen bleibt, zwischen ihr und der Mittelstimme eine Sept, die der ursprünglichen Quintfolge die Schärfe benimmt, denn nicht die Quint ist es dann, die zur nächsten Quint geht, sondern eben die eingeschaltete Sept, wobei ihr zur Bekräftigung meist auch noch eine chromatische Erhöhung mit Leittonwirkung zu Hilfe kommt. Jedoch hat gerade bei unserem Durchgang die Beschaffenheit des Diminutionsmotivs eine solche Septspannung nicht zugelassen, wovon

*) Vgl. z. B. S. Bach: Chaconne für Violine, T. 17—19, 33—35, 81—83 usw.; Wohltemperiertes Klavier 1. Bd. Fuge Cis-dur, T. 7—10; Mozart: Phantasie c-moll (Köch. No. 475), T. 1—4; Beethoven: Coriolan-Ouverture, T. 19ff., T. 128ff.; Brahms: Klavierkonzert d-moll, 1. Satz, T. 1ff.

**) Vgl. z. B. S. Bach, Wohltemperiertes Klavier 1. Bd., Präludium B-dur: T. 1—2, Präludium e-moll: T. 6—11, Fuge Cis-dur: T. 16ff.; Beethoven, op. 109, 1. Satz: T. 1—4 usw.; dazu »Der Tonwille« 2. Heft, Mozart-Sonate, 1. Satz: T. 11ff., 3. Satz T. 127ff.; »Der Tonwille« 1. Heft: Beethoven V. Sinfonie, 1. Satz: T. 453ff. usw.

man sich leicht überzeugt, wenn man auch in T. 6, 8 usw. *es*[2] oder *d*[2] noch beibehält. Der Umstand, daß in den Mittelstimmen Terzsummen entstehen: $\genfrac{}{}{0pt}{}{fis,\ e}{d,\ c}$ bewirkt dann eine Nonenspannung zur Oberstimme, zudem in T. 6 eine unliebsame Begegnung zwischen *es* und *e*. Daher geht Bach hier mit einer Antizipation des nächsten Tones vor und senkt, s. Fig. 1, *es*[2] zu *d*[2], *d*[2] zu *c*[2] usw. Aus dem ursprünglichen Terzquartakkord wird so ein Sekundakkord, wodurch sich diese Durchgangstechnik wieder mit einer ähnlichen, ebenfalls häufig gepflegten berührt, die den Baß dem antizipierenden Ton um einen Sekundschritt entgegenführt und so Oktaven als Einschaltungen erzielt: *) $\genfrac{}{}{0pt}{}{10}{5}\binom{8}{3}\genfrac{}{}{0pt}{}{10}{5}\binom{8}{3}\genfrac{}{}{0pt}{}{10}{5}$ usw. Man kommt aber sofort auf die Verwandtschaft aller dieser Behebungsarten, wenn man bedenkt, daß $\left\{\begin{matrix} a \\ fis \\ d \end{matrix}\right. \left|\begin{matrix} a \\ fis \\ d \\ c \end{matrix}\right. \left\{\begin{matrix} es \\ c \\ a \\ fis \end{matrix}\right.$ das selbe vorstellen $V^{\sharp 3}_{5}\ V^{(2)}\ {}^{\natural}VII^{\flat 7}$ (vgl. Bd. I, S. 370 ff.) In dieser Weise geht es nun durch 1—4 (T. 5—11); von 3 zu 4 (T. 10—11), ist der erforderliche Halbton *d—es* schon durch die Diatonie gegeben.
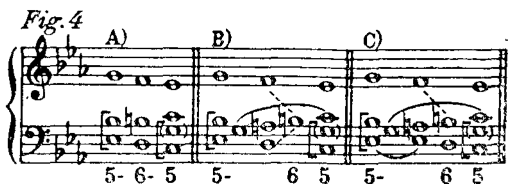
b) Die Veränderung bei 4—6 (T. 11—14) wurde nötig, weil die Fortsetzung der früheren Art, wie Fig. 2 zeigt, schon bei 6 (T. 14) den c-Klang heraufbeschworen hätte, der aber bei 8, also gleich darauf, den ganzen Durchgang beschließen sollte. Wozu noch kommt, daß das Chroma *h* den c-Klang bei 6 stark unterstrichen und damit die Wirkung bei 8 vorausgenommen und beeinträchtigt hätte.**) Bach weicht daher dem c-Klang aus (bei b), Fig. 1, um den Es-Klang für den Durchgang einzutauschen. Da er noch außerdem, um die Lage des in T. 21 eintretenden Grundtons *G* der fünften Stufe zu schonen, bei 8 (Fig. 2) das *C* meiden wollte, nimmt er schon bei 4 (T. 12) eine Höherlegung der Unterstimme vor, die ihn schließlich bei 8 das kleine *c* als die zu Anfang des Durchgangs eingenommene Lage wieder erreichen läßt. In diesem Sinne entfernt er in T. 12 und 13 die eigentliche Grundtonfolge (s. Fig. 1) und ersetzt sie durch den Gang der Mittelstimme. Und gibt er dann noch bei 5 (Fig. 2) den im verminderten Klang enthaltenen Leitetönen statt (*d* bei der Unterstimme, *f* bei der eigentlichen Grundtonfolge), so kann er ihm

*) Vgl. z. B. Mozart-Sonate C-dur (Köch. 545), 1. Satz, T. 18—21; Beethoven: op. 2 No. 1, letzter Satz, T. 22 (»Tonwille«, 2. Heft); Scarlatti-Sonate d-moll (V. A. No. 1), T. 2 ff. usw.

**) Bei Zuhilfenahme eines anderen Behebungsmittels freilich (⌒7—6—⌒7—6) läßt z. B. Haydn in der Londoner Sinfonie D-dur (Payne No. 9), zu Anfang des ersten Allegro T. 1—7 ebenfalls Durchgänge im Raume einer Oktave durchschreitend, im Aufstreich des T. 6 (also bei 6 des Durchgangs, um in der Einteilung der Fig. 2 zu bleiben) auch den Hauptklang erklingen. Ganz besonders kunstvoll ist dieser Durchgang namentlich dadurch, daß bei 1—3 des Terzganges die Ober- der Unterstimme vorangeht (T. 1—2: *fis—e—d* und T. 4—5: *d—cis—h*) und erst von T. 3 ab (Niederstreich in T. 5) der Terzgang wie bei Bach gleichzeitig in beiden Stimmen fortgesetzt wird.

den Es-Klang auch schon unmittelbar in T. 14 folgen lassen. Durch den Wegfall des Terzsprungs, der Kennzeichen der früheren Technik war, erscheinen daher 5 und 6, in der Ausführung T. 13 und 14, zusammengerückt.

c) Die dritte Technik, T. 14—18, beruht auf der 5—6-Auswechslung, die hier notwendig wurde, weil durch die Änderung bei c), wie Fig. 1 T. 14 zeigt, statt eines $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{3}$-Klanges die $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}$-Stellung des Es-Klanges zur Voraussetzung des noch zurückzulegenden neuen Abschnittes geworden ist. Hier die Entwicklung dieser Technik:



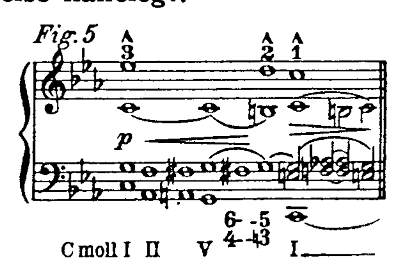
Ob mit oder ohne Chroma ist bei A) die Sext im mittleren Takte an sich wohl stark genug, die Quintfolge vom ersten zum dritten Klang zu beheben, jedoch haben die Meister, falls ein Chroma (wie z. B. hier wegen der Hinleitung zum letzten C-Klang) unausweichlich war, gern gemieden, es derselben Stimme als Halbtonschritt zu geben, und es lieber wie bei B) auf dem Umweg eines Quartzuges herangeführt, der das Chroma in der eigenen diatonischen Folge gleichsam auflöst. Darauf wurden sie nicht allein durch den Unterschied von Chromatischem und Diatonischem geführt, den sie sicher wurzelhafter als wir heute empfunden haben, sondern auch noch durch die Bedürfnisse der Diminution, der die Entfaltung eines Quartzuges — man beachte nur bei B) den konsonanten Durchgang des mittleren Klanges — günstiger entgegenkommt, wie zuletzt auch noch durch die stärkere Beweiskraft des Quartzuges überhaupt. Bei C) endlich ist die Aufhaltung des Basses zu sehen, die zu einer Sekundakkordstellung führt. Wird bei einer solchen Stimmführung der Quartzug noch durch Terzen verstärkt, so vermag sie die wunderbarsten Diminutionsblüten zu zeitigen, s. z. B. bei Bach, Wohltp. Klv., Bd. I, Präludium e-moll, T. 9—15; 12 kleine Präludien, Nr. 1, T. 3—5 (vgl. »Tonwille«, 4. Heft) usw.

Diese Technik ist es nun, die Bach an letzter Stelle des Durchgangs verwendet.

Bei 8 als dem letzten Klang des großen Durchgangs wird über dem Grundton, der, wie wir wissen, zugleich Stufenton ist, der vorausgegangene Dominantenklang noch vorgehalten, was in T. 17 zum sogenannten Akkord der großen Septime führt (nach der Terminologie der Generalbaßlehre von Phil. Em. Bach, 16. Kap.). Diese Vorhaltsbildung dient hier vor allem dazu, das Gewicht des nun erreichten Endzieles zu verstärken, ein Mittel, dessen sich Bach auch in anderen Stücken zu ähnlichen Zwecken häufig bedient.

Die Oktavsenkung ist in T. 18 zu Ende, nun ruht die $\hat{3}$ der Urlinie in den nächsten zwei Takten, etwa wie ein Mensch, der nach langwierigem Abstieg die Talsohle erreicht und sich einigen Aufenthalt vergönnt. Bach drückt dies dadurch aus, daß er vorübergehend *es* vom ersten Sechzehntel des Niederstreichs entfernt — wie konnte nur ein so deutlicher Fingerzeig verkannt werden! —, um den Ton für den Wiedereintritt auf dem Niederstreich des T. 21 gleichsam auszusparen. Bei noch ruhendem es^1 aber tritt in T. 19 die zweite Stufe ein, und über beide Chromen *Fis* und *A* in T. 20 gelangen wir endlich in T. 21 zur fünften Stufe. Und gerade in demselben Augenblick, also durchaus nicht zufällig, tritt wieder auch es^1 an den angestammten Platz. Nun staune man über die Kunst, mit der der Meister in T. 19—20 als Ersatz für die ruhende $\hat{3}$ der Urlinie in derselben Oktave ein *es* gleichsam einer anderen Stimme verwendet, in T. 19 noch auf dem zweiten Sechzehntel des Niederstreiches, in T. 20 aber schon auf dem 2. Viertel, damit den Wiedereintritt der $\hat{3}$ auf dem 1. Viertel des nächsten Taktes vorbereitend.
Dem Gesetz einer obligaten Führung der Tonlagen ergeben (»Der Tonwille«, 1. Heft, S. 39), wonach keine Höhe, keine Tiefe umsonst berührt werden darf, vielmehr fortlaufend Berücksichtigung und Abstimmung erheischt, empfand es Bach für geboten, die $\hat{2}$ der Urlinie ebenfalls in der zweigestrichenen Oktave zu bringen. Diesem Ziele nun gilt die Bewegung in T. 21—27, die sichtlich die Linie emportreibt. Die Stimmführung ist hier, wie die unten angeführte Fig. 5 zeigt, auf Anwendung einer Nebennote, *fis*, zurückzuführen, die mit den liegenden Tönen der früheren Stellung in sich einen $\sharp 7^{\flat 7}_{\sharp 3}$-Klang bildet. In der Ausführung freilich legt Bach das *fis* in die Oberstimme, T. 22 (wodurch der Ton entgegen dem Nebenton-Ursprung den Schein eines Durchgangs gewinnt: *es*-*fis*-*g*), und ergeht sich nun in den folgenden Takten in einer Auskomponierung des erwähnten Nebennotenklanges, wobei er in T. 24—25 für das chromatische *a* das diatonische *as* setzt, da er ja nicht noch höher zu *h* emporzusteigen, sondern nur den Raum *fis*-*as* auszukomponieren und sich zu *fis* (T. 27) zurückzuwenden vorhat. Es versteht sich, daß eben daher in T. 23—24 *a* in der Mittelstimme inzwischen entfallen mußte, da es in Widerspruch zu *as* geraten wäre; es wird aber in T. 26 auf dem Wege über *g*-*as* der Mittelstimme neuerdings herangebracht, so daß in T. 27 der Stand des T. 22 zurückkehrt. Doch darf der $\frac{6}{4}$-Vorhalt und dessen Auflösung trotz der breiten Anlage, wie sie T. 21—28 bringen, durchaus nicht mit einem Orgelpunkt verwechselt werden, der ja den Ablauf zweier oder mehrerer Stufen über einem ruhenden Ton voraussetzt (vgl. Bd. I, S. 411 ff.). Daß bei der endgültigen Auflösung fis^1 des T. 27 nur zu g^1 emporsteigen darf, s. Fig. 1, ist so selbstverständlich, daß Bach eben deshalb statt *g* durch Stellvertretung auch schon die Quint desselben Klanges, d^2, ohne weiteres zu ergreifen und damit den geplanten Aufstieg abzukürzen sich erlaubt: so-

mit wird der Weg zu d^2 durch die Aufwärtsrichtung *fis-as* in gewissem Sinne mehr angedeutet als restlos mit h^1 und c^2 durchgeführt.
In den folgenden Takten wird die $\hat{2}$ (d^2) zur $\hat{1}$ gesenkt. Es geschieht dies zunächst durch Angliederung zweier Quintzüge, s. Fig. 1. Die führenden Töne werden durch Nebennoten ausgeziert, außerdem ahmt die Unterstimme den Gang der Oberstimme nach. Diese Nachahmung gibt nun, da sie in T. 32 die Unterstimme erst bis es^1 gelangen läßt — trotz c^2 ist die $\substack{6\\3}$-Stellung hier noch Hindernis einer rechten Schlußwirkung — Anlaß und Vorwand zur Fortsetzung. Die Oberstimme holt in T. 32 von f^2 aus, um eigens mit diesem Ton die durchgehende Sept der Dominante zum Ausdruck zu bringen. (Vgl. dazu in T. 33 beim Baß das die Nachahmung einleitende *f* und bei der Oberstimme das letzte Viertel f^1.) Zwischen Mittel- und Unterstimme begeben sich hier, wie Fig. 1 zeigt, Quintfolgen, doch werden sie nicht nur durch den Terzgang des Außensatzes, sondern noch außerdem durch die Art der Diminution behoben, die sie in ein Nacheinander verwandelt. In T. 33 findet eine Umkehrung der Stimmen statt, die in T. 34 über dem endlich erreichten Grundton der ersten Stufe zur erhöhten Terz bei der Oberstimme führt. Über diesem Grundton geht nun eine zweimalige, sehr reich auskomponierte Nebennotenbewegung der Terz: 3-4-4-♮3, ♮3-4-4-♮3 vor sich (vgl. II², S. 251 ff.), wobei an den Stellen der Quartüberbindung auch ein Tausch der Lagen stattfindet. In T. 35 wird in die Diminution die fallende Tonreihe des T. 33 eingewoben und in T. 36 sogar die ganze Linie T. 28 ff., hier allerdings ins Plagale gewendet. Allen Wechsel der Lagen beherrscht aber das Gesetz der obligaten Führung der Tonlagen und am Schluß erscheint in Beantwortung der vorausgegangenen Urlinietöne auch die $\hat{1}$ in der zweigestrichenen Oktave. Das Gesamtbild läßt sich so auf die nachstehende, höchst einfache Formel bringen, die in einem auch den Vortrag in nur einer Weise nahelegt:



Ein Wort noch zu den Diminutionen: In T. 4 setzt Bach als erstes Sechzehntel des 2. und 4. Viertels *g* für *c*, um ein viermaliges *c* im selben Takte zu vermeiden. Aus demselben Grunde wird statt eines Sprunges abwärts ein Sprung aufwärts auch in T. 12 gesetzt, ihm zuliebe aber sogar schon in T. 10 und 11 eine Umlegung vollzogen, obwohl hier ein Sprung den Grundtönen noch immer nicht geschadet hätte; desgleichen in T. 13, 14, 16 usw. Bemerkens-

wert ist außerdem die Änderung in T. 25—27, die mit ihren Brechungen in die bisher festgehaltene Diminutionstechnik die erste Bresche legt; daß aber auch diese Brechungen beim je 2. und 4. Viertel noch den Zusammenhang mit dem ersten Motiv wahren, ist leicht zu bemerken. Die Änderung soll den Übergang von der $\hat{3}$ zur $\hat{2}$ fließender gestalten. Auch im Presto ist trotz den Nebennoten die Grundfigur im wesentlichen beibehalten.

* * *

Die Urlinie weist in diesem Präludium nur $\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$ der c-moll-Diatonie auf. Verlangt auch z. B. ein Sonatensatz eine reichere Durcharbeitung der Urlinie, mit nach- oder ausholender Folge $\hat{5}$—$\hat{1}$ oder gar $\hat{8}$—$\hat{1}$, so mag für ein Präludium wohl auch dieser kleine Ausschnitt der Diatonie als hinreichend befunden werden, zumal wenn ein Meister wie Bach in dessen Dienst eine Ausführung stellt, die durch höchste Künste der Stimmführung die Diatonie auch sonst noch vielfältig erhärtet.

* * *

Mehr noch als der Inhalt eines Meisterwerkes pflegt die Neugier zu reizen, ob denn auch der Meister selbst von all diesen Dingen gewußt habe. Gern vernähme man von mir eine verneinende Antwort, nur um die Eitelkeit in dem Gedanken zu beruhigen, daß, wenn es nicht einmal der Meister gewußt hat, es dann noch weniger Pflicht der anderen sei, etwas davon zu wissen. In Wahrheit verhält es sich aber so: Wer Lust hätte, nach dem hier gezeigten Plane Bachs ein ähnliches Präludium zu entwerfen, würde sicher irregehen. Auf ihn würde etwa passen, was Goethe in der ersten Hälfte des nachstehenden Spruches meint, während der Rest einem Genie wie Bach gilt: ». . . Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht, oder im Besonderen das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie; sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät.«

Bachs Wissen bestand also nicht allein im vollen Bewußtsein der Intervalle, das ihm schon die strenge Erziehung zu deren Ausweis in Generalbaßziffern vermittelte — wie wohltätig wäre doch eine solche gerade heute, um das erloschene Intervallgewissen aufzurütteln und zu stärken —, sondern er wußte mehr, viel mehr, und zwar um alle Erscheinungen des Tonlebens, wie immer und von wem immer sie benannt sein mögen. Denn schaffend faßt er lebendig ihr Besonderes, also das Besondere z. B. eines Urlinietones, einer Stufe, eines Durchgangs im Raume der Terz, Quart, Quint, Oktave, eines Vorhalts, einer Nebennotenbewegung der Terz, eines Orgelpunktes und ruhenden Grundtons, einer Tonlage usw. und war deshalb enthoben, den

Urwerten seiner stets wurzelhaften Empfindung auch noch besondere Namen für den eigenen Gebrauch beizugeben.
Bachs Wissen ist also, um ein Beispiel aus dem tätigen Leben anzuführen, dem Wissen eines Mannes vergleichbar, der in jeder Lage das Richtige trifft, ohne daß er erst in stundenlangem Selbstgespräch die philosophische Beweisführung eines Spinoza, Kant oder gar die Bestimmungen des Strafgesetzbuchs in ihrer Anwendung auf den gegebenen Fall prüft. Und zumindest ist Bachs Wissen das Wissen all derjenigen, die, wenn sie einen Aufsatz, Karten oder Briefe aus der Hand gegeben, mit Recht gegen jedermann behaupten, daß sie genau wissen, was sie geschrieben haben.
So wäre denn alles Niedergeschriebene auch schon das Wissen, obendrein ein gleiches Wissen? Nicht doch, es gibt auch ein Nichtwissen, den Irrtum, auch Briefe, die nicht Hand und Fuß haben.
Das Nichtwissen der Musiker verrät sich vor allem in den schlechten Kompositionen. Es gibt nicht wenige Musiker, deren Gefühl Diatonie, Urlinie, Dreiklang, Außensatz, Quint-, Oktav-, Terzstellung des Außensatzes, Durchgang, Sept, Vorhalt usw. so wenig vertraut sind dort, wo diese unverrückbaren Werte am unverletzlichsten sind, daß sie, selbstverständlich wider Willen, nicht aufhören gegen sie zu verstoßen; sie bauen Durchgänge schlecht, weil sie nicht wissen, was einen guten Durchgang ausmacht, sie setzen Tonarten falsch, weil sie die Beziehung von Tonart und Diatonie nicht empfinden; sie schreiben unter dem Feldgeschrei »zurück zu Bach, Mozart, Beethoven« Melodien leichtfertig-schlecht, ohne Zusammenhang in sich und mit einem Ganzen, weil sie nicht wissen, was Melodie in Wahrheit ist, usw.
Das Nichtwissen verrät sich auch sonst überall, in der Literatur, in den Schulen und öffentlichen Vorführungen, und noch sehr weit sind wir von dem glücklichen Zustand entfernt, da alle Musiker und Hörer die Tonereignisse ähnlich lebendig wie Bach im Gefühl faßten, von einem Zustand, den man aufs höchste preisen dürfte, auch wenn man darüber Begriff und Wort entbehren müßte. Bis dahin aber bleibt uns allen die Pflicht, um einer Klärung und Verständigung willen zumindest in Begriff und Wort festzuhalten, was einem Genie wie Bach durch unmittelbares Erlebnis bewußt gewesen.
Einen traurigen Anblick bietet die Literatur. Riemann z. B. (im »Katechismus der Fugen-Komposition«, S. 8 ff.) unterscheidet in diesem durch den weiten Ablauf der $\hat{3}\ \hat{2}\ \hat{1}$ (vgl. Fig. 5) so streng zur Einheit gefügten Stück drei »Sätze«, deren erster in T. 18 in der Haupttonart »schließt«, deren zweiter schon in T. 21 einen Halbschluß auf der Dominante macht und der dritte (»Coda«) beim Presto in T. 28 einsetzt. In T. 19—21 reiht er *f-fis-g* der Mittelstimme unter die »Melodiespitzen« — es ist, wie wenn jemand lesend Worte einer tieferen Zeile plötzlich hinaufläse! — und begeht ähnliche Fehler wieder in T. 25—27, so daß er statt *as-g-fis* der Oberstimme Töne einer Brechung für »Melodiespitzen« ausgibt, wo doch beide Begriffe so völlig gegen-

sätzlich sind. Dazu kommt, daß er im Presto gar die Nebennoten für melodieführend hält. Von den Durchgängen hat er keine Vorstellung.
Oder: Busoni nimmt in seiner Ausgabe des »Wohltemperierten Klaviers« bei T. 14 eine Modulation nach Es-dur an. Ist nicht aber eine Modulation etwa mit dem Verlassen eines Ortes zu vergleichen, und ist es hier nicht vielmehr so, daß Bach, um im Bilde zu bleiben, nicht nur nicht den Ort, das Haus, den Raum verlassen, sondern nicht einmal den Sessel aufgegeben hat?
Oder: C. van Bruyck (»Technische und ästhetische Analysen des Wohltemperierten Klaviers«, S. 92) erklärt die ersten zwanzig Takte als »ein brillantes, ganz etudenartiges, ein wenig einförmiges Tonspiel (man könnte von rasselnder Tonrumpelei sprechen)«, hört eine »mächtige Wirkung der Steigerungen«, T. 21—28, das presto »gleich einem prasselnden Hagelwetter« und meint vom Adagio: »Von hier bis zum Schlusse gewinnt der Satz ein immer höheres poetisches Interesse.«
Ist der Unterschied dieser und ähnlicher Auffassungen gegenüber der meinen bloß der einer anderen theoretischen Terminologie oder geht es nicht vielmehr jenseits von wie immer beschaffenen »Theorien« um ein wesentlich anderes Hören? Der andere hört drei Sätze, ich nur einen, der andere drei Tonarten, ich nur eine, der andere eine Tonrumpelei und Steigerung und Poetisches, ich eine Tonvernunft, wie vernünftiger auch eine Sprachvernunft sich nicht gebärden kann — ist eine so auffällig große Verschiedenheit des Hörens auf dem Gebiete der Sprache auch nur denkbar? Das Nachprüfen der Wahrheit überlasse ich dem Leser.

* * *

Mehr noch als die Ferne ist die Tiefe blau — ach, die Romantik der Tiefe, wie überblaut sie alle Ferne, die doch nur Oberfläche bleibt! Selbst der bisher gelungenste Fernflug zu den Exoten, der eines Georges Bizet, ist bei aller Wertschätzung doch kaum mehr als der knappe Blick eines Säuglings in der Wiege gegenüber dem Tief- und Fernblick eines deutschen Musikgenies. Auch alle sogenannten weiten Melodiebogen, die das Sinnen und Trachten so vieler Musiker beherrschen, wie nah, wie früh begrenzt, wie klein und kleinlich sind sie alle gegen das Tonausschreiten der deutschen Tonriesen! Welches Glück, welcher Stolz, die weitausholenden Bewegungen dieser Tonungeheuer im unermeßlichen Tonozean betrachten zu dürfen, dieser Ungeheuer an Gehirn, Blut und Nerven und doch so zarten Wunder an Anmut zugleich, süßer Leichtigkeit und Beweglichkeit, wie wohl anmutiger kein Frauenleib unter welchem Himmels-, Zivilisations- oder Kulturstriche immer gefunden werden kann! Im Auge eine allerletzte Bindung,*) die große schwe-

*) Was soll uns das hohle Getue und Getöse der unauskomponierten Klänge heute, die, an nichtigem Selbstzweck sich eitel berauschend, mit einer scheingerechten Bindung sich betrügen, die gerechte aber hassen und fliehen, sind sie nicht alle, um in der Sprache des Tages zu sprechen, wie die vielen Nullen der neuen Währung, deren sechs noch die vorgespannte Ziffer zur Null herabsetzen?

bende Diatonie (Urlinie) über allen Melodien und Motiven, über Stufen und Durchgang, stimmen sie noch die fernsten Punkte ineinander, als lägen sie ganz dicht beisammen — Tiefe überwindet so die Ferne — und all die zahllosen Dreiklänge, die motiv-gezeugt und motiv-zeugend hin und her schwirren, künden wie aus einem Munde die Herrlichkeit bloß des all-einen Dreiklangs, von dem sie kommen, zu dem sie gehen.

So gibt es denn nur einen wahren Fortschritt, den in die Tiefe, in die blaue Tiefe! Ginge ihn doch endlich der deutsche Musiker zu seinem eigenen Heil und zum Heil der Welt. Wie bald wäre es da vorbei mit dem finstern Treiben der Allzuvielen, die auch ein Kopernikus noch nicht kleinkriegen konnte, die aus ihrem ungebrochenen anthropozentrischen Kleinkindergrößenwahn heraus, der Erdenstern sei Mittelpunkt der Welt, besonders das Menschenstäubchen auf der Erde und gar er selbst, noch immer sich einbilden, nur für sie seien auch die Sonnen der Kunst aufgegangen — wozu, für wen denn sonst? —, die daher glauben, ihre unheilig verworrene, zu keiner Klarheit je berufene Seele sei, weil Menschenseele, an sich schon mehr als die von ihnen noch völlig unbegriffenen, unempfundenen und als nüchtern geschmähten, in Wahrheit aber durch Heiligkeit einer Meisterauslese erlösten und so der Ewigkeit rein zugewandten Intervalle 3, 8, 5, 6, — vorbei wär's mit den Phrasen- und Empfindungsmistlern, denen man schon zu viel Ehre erwiese, wenn man sie mit den Alchimisten des Mittelalters vergliche. Es fühlte sich dann auch der deutsche Musiker endlich befreit von minderwertigen oder schlechten Führern und Lehrern der Fremde — wer läuft denn einem schlechten Lehrer zu, wenn er, zumal zu Hause, einen besseren weiß? —, er dürfte sich eines unvergleichlich erhöhten eigenen Wertes erfreuen und den vaterländischen Stolz unserer Großen mitgenießen, die nicht allein höchster Ausdruck der Tonkunst überhaupt, sondern zugleich des deutschen Menschen, des deutschen Musikers sind, ein Ausdruck von Gewalt und Tiefe, wie er selbst sie doch niemals erreichen kann. Auf denn zu den Vätern, rufe ich — zurück zu den Meistern, aber endlich mit dem Ohr der Tiefe! Über eine selbstgefällige Alltäglichkeit, die ihr lärmendes Treiben, wie es nicht anders sein kann, stets nur mit Nah-Blick und Nah-Ohr fristet, binde man mit Blick und Ohr der Tiefe Ewigkeit an Ewigkeiten!

ZWEI UNVERÖFFENTLICHTE BRIEFE GLUCKS AN CARL AUGUST

NACH DEN HANDSCHRIFTEN MITGETEILT

VON

ERICH H. MÜLLER-DRESDEN*)

I.

Durchlauchtigster Hertzog
Gnädigster Herr!

In der zeit als ich das genädige Schreiben Eyer Durchlaucht Erhielte, war ich eben von einer tödtlichen Kranckheit**) überfallen, desselbe war mit so vielen zärtlichen und rührenden außdrücken angefüllt, das Es Vieles zu meiner genesung Beygetragen, und als ich mich wiederumb im stande Befande Höchstderoselben meine tieffeste Dancksagung darfür abzustatten, sagten mir die zeitungen das Eyer Durchlaucht auf reisen***) begriffen wären, da ich aber nunmehro die glickliche zurückkunft vernohmen, so kan ich nicht länger aufschieben Höchstderoselben zusagen, das niemahls für Music mit der besten Poesie vereiniget Eine so gewaltige würckung auf ein Hertz, als dieses schätzbaarste schreiben auf das meinige könne gemacht haben

Ich bin nunmehr sehr alt geworden, und habe der frantzösichen Nation die mehreste Kräffte meines geistes verschleidert, dessen vngeachtet Empfinde noch in mir einen innerlichen trieb Etwas vor meine Nation zu verfertigen,†) dass ich werde angefeyret von der Begierde, vor meinem Ende noch Etwas Teutsches Eyer Durchlaucht vorlallen zu können, und zu gleicher Zeit höchst deroselben meine schuldigste Dancksagung vor die so gnädigen gesinnungen gegen mich persöhnlich abzustatten; bis dahin bitte ich Eyer Durchlaucht die tieffeste VorEhrung von mir anzunehmen mit welcher ich lebenslang seyn werde

Durchlauchtigster Hertzog
Eyer Durchlaucht
vntertänigster
Gluck mp.

Wien den 10 februarij
1780

---

*) Der Verfasser bereitet die erste Gesamtausgabe der Gluckschen Briefe vor und bittet alle Besitzer von Autographen und Handschriftennachbildungen um Mitteilungen an seine Adresse: Dresden-A 20, Wasastraße 14.

**) Gluck erlitt in seinen letzten Lebensjahren wiederholt Schlaganfälle.

***) Gluck meint die Schweizerreise Carl Augusts mit Goethe, die am 9. September 1779 von Weimar aus angetreten und am 14. Januar 1780 beendet wurde.

†) Gluck beabsichtigte Klopstocks »Hermannsschlacht« zu vertonen. Er hat sein Werk auch zahlreichen Freunden vorgespielt, es aber nicht niedergeschrieben.

II.

Durchlauchtiger Herzog
Gnädiger Herr!

Es hat Ew. Durchlaucht gefallen durch ein Schreiben vom 8ten dieses*) mir einen Beweiß von dero Huld und gütigsten Andenken zu geben, ich erkenne diese hohe Gnade mit innigstem und unterthänigsten Dank.

Die noch fortdauernde Lähmung der rechten Hand,**) setzt mich außer Stand Ew. Durchlaucht eigenhändig meinen unterthänigsten Dank abzustatten, ich hoffe aber, daß das Badner Bad, so ich nun zum zweitenmal zu brauchen im Begriff bin, dieses Ubel nach und nach, wenigstens zum Theil heben soll.

Es thut mir Hertzlich leid, daß diese nämliche Krankheit mich außer Stand setzt Ew. Durchlaucht gnädige Absicht in Ansehung des jungen Musikers zu erfüllen; den, ohngeachtet, Gott sey Dank, mein unglücklicher Zufall, keine üble Wirkung auf meine Verstandeskräffte gehabt, so leiden doch meine ietzigen Umstände durchaus nicht diejenige Anstrengung, so zu einem Geschäffte dieser Art erforderlich ist. Wollen aber Ew. Durchlaucht nichts destoweniger diesen jungen Mann hierher reisen laßen, so bin ich versichert, daß sein Aufenthalt nicht ohne grosen Nutzen seyn wird, da bey der Anwesenheit des Großfürsten***) Opera gegeben wird, wo er mit einem mahl mehr lernen kann, als sonst durch langes studiren, so viel es meine dermahlige Umstände zulaßen, werde ich ihm mit Freuden dienen und wenigstens mit Ertheilung guten Raths, und Verschaffung guter Bekanntschafften nüzlich zu seyn suchen. †)

In Erwartung Ew. Durchlaucht fernern gnädigen Befehle bin ich mit unterthäniger Devotion

Durchlauchtiger Herzog
Gnädiger Herr
Ew. Durchlaucht
unterthänigster Diener
Gluck mp.

Wien den 21. August
781

*) Carl August hatte sich (wohl auf Veranlassung Goethes?) an Gluck wegen Philipp Christoph Kayser (1755—1823) gewandt, der studienhalber nach Wien gehen sollte.
**) Gluck hatte inzwischen einen weiteren Schlaganfall erlitten.
***) Großfürst Paul von Rußland kam Ende November 1781 nach Wien. Bei dieser Gelegenheit wurde auch Glucks »Alceste« aufgeführt.
†) Kayser kam, soweit festzustellen war, nicht nach Wien.

DER PSALM VON GROSSER MUSIK

VON

ERNST LISSAUER

Du, Gott, den ich meine, ich schaue dich manch ein Mal
In großer Musik über dem hörenden Saal.
Dann packst du die Geiger, die Flöter, Baßstreicher, Posaunenbläser
Und in den Bänken drunten die wimmelnd horchenden Tausend,
Und wie Wind in der Ebene über die weithin sich neigenden Gräser,
Fährst du dahin, sanft wehend oder schwer brausend.
Da sind alle Seelen im Saal gewendet nach Dir, dem Einen,
Und lastsam, doch leicht, gefittigt, geballt,
Aufhebt sich Musik und schwebt und ruht in tönendem Scheinen,
Und so bist Du da in gegenwärtiger Gewalt.

VOR EINEM BEETHOVEN-HAUS

VON

ERNST LISSAUER

Ein Haus, darin ein Gewaltiger haust,
Der in lichten Gischten und Güssen
Wie die See erbraust,
Von Künden gerauscht und zerrissen,
In Wand und Gewölbe, in Tor und Spalt,
Das Haus saugt sich völlig voll seiner Gewalt.

Nach Zeiten Urenkel mit Staunen
In den Mauern, von Stocke zu Stocke,
Hören es raunen,
Steinerne Glocke,
Nachdröhnend schaffenden Schall
Zu ewigem Spiele,
Umblaut von All
In des Geistes Gestühle.

Anmerkung der Redaktion: Der »Psalm« stammt aus dem Gedichtbuch »Flammen und Winde«, das demnächst bei der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart, erscheint.

ZU BEETHOVENS »SONATE PATHÉTIQUE«

VON

RICHARD HOHENEMSER-FRANKFURT a. M.

Beethovens Sonate op. 13, die er selbst »Sonate pathétique« benannte, wird allgemein als ein Gipfel unter den Schöpfungen aus seiner ersten Periode empfunden, und zwar als ein Gipfel gerade hinsichtlich des Pathos, d. h. in diesem Falle der leidenschaftlichen Erregtheit, die namentlich aus ihrem ersten Satze spricht. H. Riemann (L. v. Beethovens sämtliche Klaviersonaten, 2. Bd.) und Paul Bekker (Beethoven) weisen als auf einen ihrer Vorläufer auf ein Jugendwerk hin, die f-moll-Sonate von 1783; Bekker setzt sie auch zur c-moll-Sonate aus op. 10 und zum c-moll-Streichquartett aus op. 18 in Vergleich, und endlich wäre noch die f-moll-Sonate aus op. 2 heranzuziehen. Gegen alle diese Werke zeigt sich in unserer Sonate eine sehr entschiedene Steigerung des Pathos, das Wort in dem eben gekennzeichneten Sinne genommen. Einem Beethoven gegenüber, der sich später als der eigentliche Künstler des Pathetischen auswies, haben wir nicht nötig, für eine solche Steigerung nach einer Erklärung durch äußere Beeinflussung zu suchen. Aber wir dürfen auch die Augen nicht verschließen, wenn sich uns eine derartige Erklärung ungezwungen darbietet, ja geradezu aufdrängt.

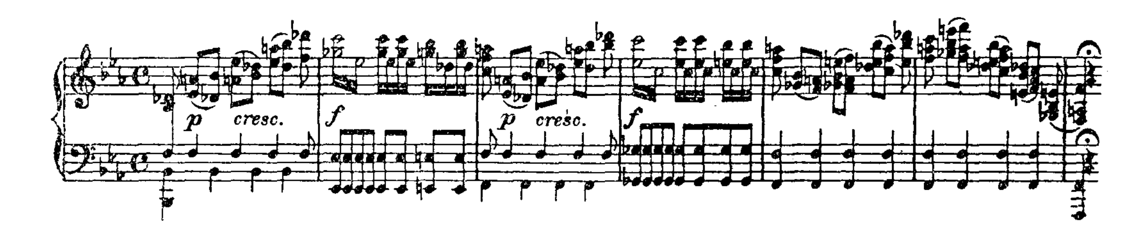
Es erscheint mir unzweifelhaft, daß, worauf ich schon früher an anderer Stelle kurz hingewiesen habe (Luigi Cherubini, sein Leben und seine Werke), die »Pathétique« ihren Charakter dem Eindruck verdankt, den Beethoven von Cherubinis »Medea« empfing, daß sie gleichsam eine vergeistigte Phantasie über Motive dieser Oper bildet, eines Werkes, das an tragischer Gewalt die Schöpfungen Glucks wohl noch übertrifft. Zwar erschien die Sonate bereits 1799, während »Medea« in Wien erst 1802 zur Aufführung gelangte und auch die übrigen bis dahin entstandenen Hauptwerke Cherubinis, »Lodoiska«, »Elisa«, »Wasserträger«, der Wiener Öffentlichkeit erst in diesem Jahre bekannt wurden. Aber sie alle waren in Paris noch im Jahre ihrer Erstaufführung gestochen worden, und so lag die Medeapartitur seit 1797 vor, konnte also zur Zeit der Entstehung der Sonate sehr wohl schon in Beethovens Händen sein; ein Exemplar fand sich in seinem Nachlaß.

Eine so frühe und eingehende Beschäftigung mit Cherubini, wie wir sie hier voraussetzen, hätte nichts Verwunderliches, obgleich sie nicht dokumentarisch belegt ist; denn aus späterer Zeit ist uns bekannt, eine wie hohe Wertschätzung und Verehrung Beethoven für Cherubini hegte, erklärte er ihn doch für den bedeutendsten unter den lebenden Tonsetzern, und schreibt er doch noch 1823 an ihn:

»So hoch Ihre anderen Werke von wahren Kennern geschätzt werden, so ist es doch ein wahrer Verlust für die Kunst, kein neues Produkt Ihres großen Geistes noch für das Theater zu besitzen. Wahre Kunst bleibt unvergänglich,
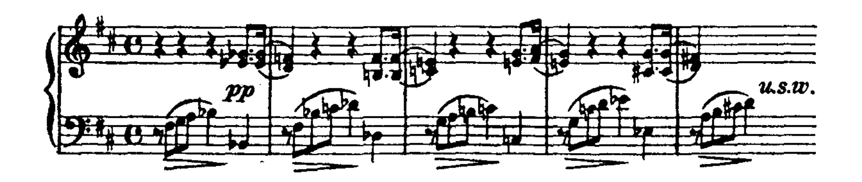
und der wahre Künstler hat inniges Vergnügen an wahren und großen Genieprodukten, und so bin ich auch entzückt, so oft ich ein neues Werk von Ihnen vernehme und nehme Anteil daran als an meinen eigenen Werken. Kurz, ich ehre und liebe Sie.«

Der Leser möge nun das Verhältnis der beiden Werke zueinander wenigstens in den wichtigsten Zügen selbst kennen lernen, wobei ich in der Annahme, daß ihm die Sonate zur Hand ist, nur die betreffenden Stellen aus »Medea« wiedergeben werde. In dem großen, den zweiten Akt eröffnenden Ensemble voll leidenschaftlicher Bewegung mannigfaltigster Art wird der erste Höhepunkt und zugleich das Ende des ersten Abschnittes, in welchem Medea bittet, ihr ein Asyl zu gewähren, damit sie wenigstens ihren Kindern nahe sein könne, während Kreon, der König von Korinth, an dessen Haus sich Jason gefesselt hat, diese Bitte schroff ablehnt, mit folgender Orchesterwendung erreicht:



Wer denkt dabei nicht an die Takte, die in der Sonate den das Hauptthema des Allegro enthaltenden Abschnitt beschließen und zugleich zum Seitenthema überleiten! Die Übereinstimmung ist ja eine nahezu genaue. Trotzdem dürfte es sich nicht um eine einfache Herübernahme handeln, nicht einfach um eine Reminiszenz, die Beethoven im Gedächtnis haften blieb; denn die Stelle ist ja mit dem Hauptthema eng verwandt und wird also wohl die Anregung zu dessen Entstehung gegeben haben, während sie jetzt, in der fertigen Gestalt, nur als Umbildung und Weiterführung eines Motivs des Themas auftritt.

Im Finale der Oper, in dem, wie in den großen Finales bei Mozart, die Handlung noch vorwärtsschreitet, bringt das Orchester da, wo Neris, die Dienerin Medeas, voller Entsetzen berichtet, daß ihre Herrin soeben ihre eigenen Kinder töte, das Folgende:



Man sieht sofort, daß das Baßmotiv dem Seitenthema Beethovens zugrunde liegt, zumal da es auch hier, wenn auch nur teils vorbereitend, teils imitierend, im Baß erscheint, wodurch eine ähnliche atemlose Unruhe erzielt wird, wie sie in der angeführten Stelle herrscht. Daß es gerade die Grundpfeiler des ersten Sonatensatzes, nämlich Haupt- und Seitenthema, sind, deren Fundamente wir bei Cherubini vorzufinden glauben, läßt die Beeinflussung um so unzweifelhafter erscheinen.

W. Nagel (Beethoven und seine Klaviersonaten) macht auf eine gewisse Verwandtschaft zwischen dem Haupt- und dem Seitenthema aufmerksam. Sie zeigt sich namentlich in dem beiden gemeinsamen Beginn mit einem anstürmenden Aufstieg zu einem scharf akzentuierten Ton. Bei Cherubini ist sie, wie wir sehen, noch nicht gegeben. Vielleicht ist also Beethovens Fassung des Hauptthemas als eine, vermutlich unwillkürliche, Angleichung an das entlehnte Motiv des Seitenthemas zu betrachten. Was die Motivverwandtschaft selbst und den dadurch erreichten Zusammenschluß der einzelnen Teile zu besonders einheitlicher Grundstimmung betrifft, so konnte hierin »Medea« allerdings vorbildlich wirken; denn in keiner früheren Oper finden sich auch nur in annäherndem Maße verwandtschaftliche Beziehungen der Motive, wie sie hier zutage treten, und richten wir unseren Blick nach vorwärts, so begegnen wir Ähnlichem erst wieder in Schumanns »Genoveva«, hier freilich nicht zum Vorteil der Sache, und dann im »Tristan«. Das Baßmotiv erscheint schon in der Eröffnungsnummer der »Medea« in enger Vereinigung mit einem anderen Motiv, dessen charakteristische, wehklagende Halbtonschritte sowohl in dem erwähnten Ensemble des zweiten als auch im Finale des dritten Aktes in bedeutsamen, unter sich zusammenhängenden Momenten weiter verarbeitet werden.

Diese chromatischen Wendungen hat Beethoven zwar nicht übernommen; aber sie werden die Haltung des Grave seiner Sonate veranlaßt haben, dessen ausgiebige, scharf einschneidende Chromatik, die im Hauptthema des Allegro, und vor allem in der Durchführung noch charakteristisch nachklingt, in seiner ersten Schaffensperiode vereinzelt dasteht, ja, in seinem gesamten Schaffen nur höchst selten anzutreffen ist.

Der zweite Satz der »Pathétique« hat mit »Medea« nichts zu tun. Dagegen führt das Schlußrondo, wie Riemann mit Recht hervorhebt, obgleich es nach Art der vor-Beethovenschen Finales von leichterem Gewicht ist als der erste Satz, dennoch in gewisser Weise in dessen Stimmung zurück, ja, sein erstes Motiv ist unverkennbar mit dem dortigen Seitenthema verwandt, in den vier ersten Tönen sogar gleich. Aus einer Skizze Beethovens geht hervor, daß der Satz ursprünglich nicht für die »Pathétique« bestimmt war. Daß er dann doch in diese aufgenommen wurde, hat seinen Grund jedenfalls in der Beobachtung seiner Verwandtschaft mit dem ersten Allegro. Möglicherweise ist auch er oder wenigstens sein erstes Thema durch »Medea« angeregt worden; aber hier

ist die Ähnlichkeit nicht von der Art, daß diese Annahme unbedingt erforderlich wäre. Vielmehr kann die Übereinstimmung mit dem Seitenthema des ersten Satzes und daher auch mit dem Baßmotiv aus »Medea« eine zufällige sein. Für die Wirkung des fertigen Kunstwerkes kommt es nur darauf an, daß seine Teile zueinander passen, sich zu einer Einheit zusammenschließen, nicht aber darauf, wie sie im einzelnen zustandegekommen sind und sich zusammengefunden haben.

Ebenso kann der Nachweis der Beeinflussung eines Kunstwerkes durch ein anderes, wie wir ihn hier geführt zu haben glauben, unser künstlerisches Verständnis prinzipiell nicht erhöhen, d. h. vorausgesetzt, daß das Kunstwerk in sich vollendet ist, daß also der Künstler in ihm wirklich das ausgesprochen hat, was er aussprechen wollte, und daß wir die Fähigkeit besitzen, aus dem Kunstwerk alles das herauszuerleben, was der Künstler hineingelegt hat. Da wir jedoch hierzu häufig nicht ohne weiteres imstande sind, kann uns die Erkenntnis des Zusammenhanges mit anderen Kunstwerken gewisse Fingerzeige geben. So wird derjenige, der unsere Ansicht über das Verhältnis der »Pathétique« zu »Medea« billigt, die Überzeugung gewinnen, daß die flüchtige, alles leichtnehmende Art, in der die Sonate heute in der Regel vorgetragen wird, durchaus verfehlt ist, daß vielmehr die Akzente scharf hervorgehoben werden müssen, und daß die schmerzliche Leidenschaft und zugleich die sich aufbäumende Energie des ersten Satzes im Finale zwar gemildert, aber keineswegs aufgehoben erscheinen. Doch das Hauptinteresse solcher Untersuchungen wie der vorstehenden ist ein psychologisches, liegt in dem Einblick, den sie uns in die geheime Werkstatt des Künstlers gewähren, gleichviel ob er selbst von den Zusammenhängen, die wir nachträglich erkennen, weiß oder nicht. Es ist mir höchst wahrscheinlich, daß sich Beethoven des Verhältnisses seiner Sonate zu »Medea« nicht bewußt wurde; aber den Einwirkungen fremder Kunstwerke kann sich kein Schaffender entziehen. Da er ihnen unvermeidlich ausgesetzt ist, sie also irgendwie innerlich verarbeiten muß, werden sie wenigstens zum Teil in seinen eigenen Schöpfungen beabsichtigten oder noch häufiger unbeabsichtigten Widerhall finden. Doch nur sehr selten ist es uns vergönnt, etwas von den verschlungenen Wegen zu erkennen, auf denen ein Kunstwerk zustande kommt, und wir werden uns hier stets mit einzelnen, mehr oder weniger zusammenhanglosen Einblicken begnügen müssen.

DIE ERSTE FASSUNG VON WAGNERS FAUST-OUVERTÜRE

VON

RICHARD STERNFELD-BERLIN
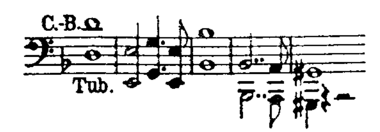
Die Daten jenes für die Entwicklung Richard Wagners entscheidenden Orchesterstücks, das er »Eine Faust-Ouvertüre« benannte, sind bekannt. In Paris fühlte Wagner, nachdem er Anfang 1840 die drei ersten Sätze der 9. Sinfonie unter Habeneck im »Conservatoire« gehört hatte, den Drang, etwas zu schaffen, was ihm eine »innerliche Genugtuung« geben sollte gegenüber der letzten »verflachenden Periode seiner Geschmacksverwilderung«. Man kann sich diesen Gegensatz nicht besser vergegenwärtigen als in jenem »Famosen Blatt«, das Wagner später an Hans v. Bülow schenkte: auf der einen Seite der Entwurf zu dem (jetzt auch publizierten) frivolen Chor aus dem Vaudeville »La descente de la Courtille«, auf der anderen die Klavierbearbeitung des Anfangs der »Faust-Ouvertüre«. Auch haben wir noch den Brief, den Wagner an das Conservatoire-Orchester schrieb mit der Bitte, die Faust-Ouvertüre, wie früher die zu »Columbus«, in einer Probe zu spielen.

In Dresden hat Wagner das Werk einmal auf der Brühlschen Terrasse aufgeführt; gedruckt wurde es nicht. Da hören wir, 15 Jahre nach der Abfassung, aus Zürich (Brief an Liszt 19. Januar 1855), daß Wagner plötzlich Lust bekommen, es zu überarbeiten, indem er manches änderte, die Instrumentation durchgehends umgestaltete, in der Mitte etwas hinzufügte und schließlich eine ganz neue Partitur schrieb. So ist das Werk denn mit dem bekannten Faust-Motto, das jetzt hinzukam, gedruckt worden; nach anfänglichem Mißerfolg gilt es heute mit Recht wohl mit dem Siegfried-Idyll als Wagners bedeutendste Schöpfung unter all den Musikstücken, die nicht mit der Bühne zusammenhängen.

Die erste Fassung aber blieb bisher unbekannt, obwohl es gewiß den Forscher reizen mußte, sie kennen zu lernen und mit der späteren zu vergleichen, besonders auch zu sehen, ob gewisse, für Wagners spätere Musik bezeichnende Motive (wie das zweite Hauptmotiv des »Tristan«) schon in der ursprünglichen Fassung vorhanden seien?

Darum war es mir von hohem Wert, diese endlich kennen zu lernen: Herrn Generalmusikdirektor *Michael Balling* in Darmstadt, der mir den Einblick verstattete, sei hier für seine Freundlichkeit der wärmste Dank dargebracht. Ich lasse zunächst die Änderungen folgen, um sie dann zu besprechen:
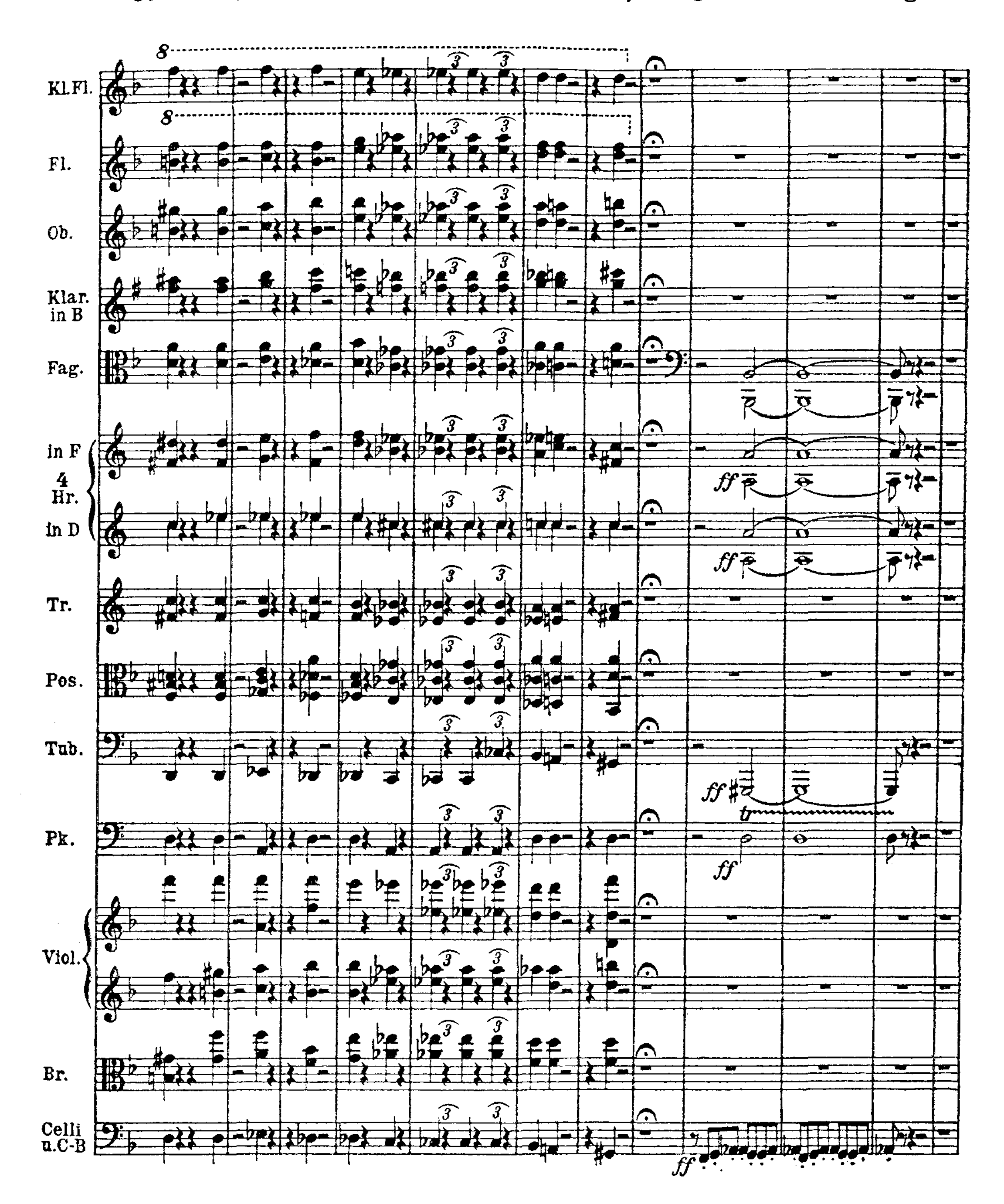
I. Die ersten 2 Takte waren in 4 Takte geschrieben, also Tuba und Bässe in doppelt so langen Noten:



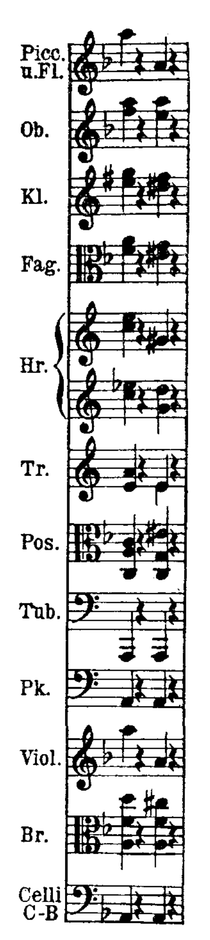
II. S. 24*) Takt 6 bis S. 28 Takt 6 statt der jetzt vorhandenen 36 Takte bis F-dur (Buchstabe L) nur folgende 18 Takte:

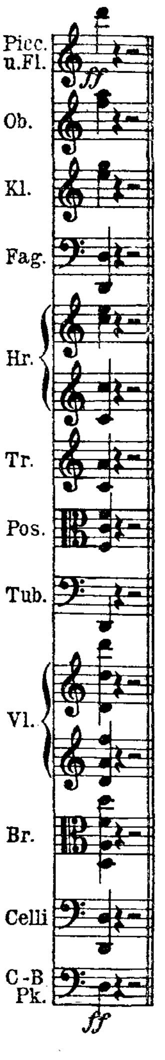
*) Ich bediene mich der Breitkopfschen Oktav-Partitur.

III. S. 39 vom 7. Takt bis zum 1. Takt von S. 40 folgende Abweichung:



IV. An den vorletzten Takt der S. 55 schloß sich in der ersten Fassung der (links) nebenstehende Takt an.





Dann ging es sofort weiter wie S. 56 Takt 6, also mit Auslassung der 5 Takte auf S. 56, Takt 1 bis 5.

V. Der Schluß der zweiten Fassung fehlt vollständig. In der ersten wurde das Hauptmotiv (jetzt die beiden letzten Takte der S. 67 und die ersten drei der S. 68) von der ersten Violine gespielt:



dann folgte ein Takt »Große Pause« und darauf der (rechts) nebenstehende Fortissimoschlußtakt.

Prüfen wir die Änderungen der zweiten Fassung, so müssen wir doch sagen, daß wir nach jenem Briefe Wagners an Liszt weitergehende erwartet hätten. Alles, was dem erschütternden Werke sein Gepräge gibt, ist bereits 1840 vorhanden. Alle Themen, wie sie in der Einleitung bereits angeschlagen werden, um dann in größter dramatischer Wucht sich zu entfalten, sind schon da, ebenso die Steigerungen bis zu den Höhepunkten, besonders jene des Mittelsatzes, wo das Thema des Ideals vom zarten F-dur über Ges-dur, a-moll bis zum herbsten d-moll anwächst, sodann die daran sich schließende zweite Steigerung, wo das Hauptthema des vergeblichen Strebens mit den beiden anderen der Anfechtung und des Lebensüberdrusses in furchtbarer Entladung die Reprise herbeiführt. Demgegenüber bedeuten die Änderungen nicht viel.

I. Die Verkürzung der Notenwerte war bei dem sehr langsamen Zeitmaße eine praktische Weisung für den Dirigenten, auch in Hinsicht auf die Tuba geboten.

II. Diese Änderung ist freilich von großem Schönheitswerte. Das »Tristan-Motiv« ist bereits da, aber mit dem Mordent verbrämt, der später wegblieb. Dann aber sind die zwei Perioden dieses ersten Seitensatzes in der ersten Fassung beide Male kurzatmig beendet, und zwar in einem Melos (man sehe die 4 Takte vor L), das, für den Wagner des »Rienzi« bezeichnend, dem späteren doch etwas banal erscheinen mochte. Wie er sich in der Zwischen-

zeit veredelt hatte, das lehrt der Vergleich mit der nun weitergeführten Periode bis zum F-dur-Mittelsatz; diese neuen 18 Takte sind von einer unsäglich zarten Schönheit und verstärken den Eindruck, daß, wenn auch von Gretchen in diesem ursprünglich ersten Satze einer Faust-Sinfonie noch nicht die Rede sein sollte, dennoch aus dieser Episode die Sehnsucht Fausts nach dem Weibe erfühlt werden darf.

III. Hier handelt es sich nur darum, den Abschluß einer riesenhaften Steigerung noch wuchtiger zu gestalten. Man kann daran zweifeln, ob die Änderung, im Bestreben, präziser zu sein, auch wirkungsvoller ist? Man müßte das einmal hören, um zu vergleichen. Ich meine, daß die alte Fassung, die den Dreivierteltakt plötzlich im Viervierteltakt darstellt, dann die Schläge noch heftiger gestaltet, indem sie zwei Triolen in einen Takt bringt, und nach einer Fermatenpause das in der Tiefe furchtbar grollende Motiv des Versuchers bringt, der zweiten an Wucht nicht nachsteht. Festzustellen ist aber, daß der geniale Sekundakkord as, b, d, f und seine Überleitung nach E-dur, die Hans v. Bülow in seinem Aufsatz über das Werk wegen ihrer Neuheit zu motivieren sich genötigt fühlte, schon 1840 vorhanden ist.

IV. Ist eine nicht wesentliche Verbesserung durch Einschiebung von 4 Takten.

V. Dieser Schluß erscheint mir als wichtigste Änderung. Als ich in der »Deutschen Tonkünstler-Zeitung« (Berlin), 5. Mai 1913, einen Aufsatz über »Wagners musikalische Schlüsse« schrieb (er ist spurlos vorübergegangen, obwohl ich glaubte, darin etwas für die Erkenntnis der Wagnerschen Musik nicht Unwichtiges beizubringen), ersah ich in dem Schluß der Faust-Ouvertüre das erste Beispiel des für Wagner typischen Erlösungsschlusses: des Plagalschlusses über die Unterdominante, den er später stets angewendet hat. Da wir aber schon wußten, daß der jetzige Holländer-Schluß 1841 noch nicht vorhanden war, sondern auch erst 1850 hinzugefügt worden ist, so würde Wagner in der Faust-Ouvertüre seiner Entwicklung gleichsam vorausgeeilt sein. Und nun haben wir die überraschende Gewißheit, daß auch dieses Werk jenen Schluß noch nicht enthält. Aber welche Erkenntnis gewährt uns diese Tatsache! Wagner war 1840/41 noch nicht imstande, seine Werke so abzuschließen, wie es seinem Genius wohl vorschwebte. Den »Holländer« schließt er mit dem Triumphschluß, den »Faust« völlig unbefriedigend, indem er noch einmal das Hauptthema des vergeblichen Strebens wie am Anfang von den Geigen spielen läßt und nach einer großen Pause mit dem Schlußakkord hineinschlägt. Und nun vergleiche man damit die zweite Fassung: wie das letzte Cis von den Holzbläsern mit dem Cis-dur-Akkord aufgenommen, dann über fis-moll die Grundtonart D-dur erreicht und mit der Plagalwendung G-dur, g-moll endlich D-dur gewonnen wird. Da wird dem vergeblichen Streben Fausts von oben zugerufen: »Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen,« und es fehlt auch nicht das leichte Wölkchen, das schon in der Einleitung das Ideal umschwebte und nun Fausts Seele himmelan

trägt. Das ist ein Schluß, ebenbürtig dem Holländer- und beinahe schon dem Tristan-Schluß. Aber sollte nicht noch eine andere Überlegung sich aufdrängen? Wagner wollte ja ursprünglich eine ganze Faust-Sinfonie schreiben, deren erster Satz dieses Stück sein sollte: ausdrücklich sagt er, er wolle nur »den einsamen Faust« darin schildern, von Gretchen sollte dann erst im folgenden die Rede sein. Dann hätte er sich ohne Zweifel auch für den Schlußsatz die Erlösung aufgespart. (Die Parallele mit Liszts Faust-Sinfonie liegt nahe, deren 1. Satz ja auch kurz und abgebrochen schließt.) Als er dann aber später von einer Fortsetzung abstand und den 1. Satz einzeln herausgab, fühlte er die Notwendigkeit, schon diesem den Erlösungsschluß anzufügen, wie er denn auch in der Mitte jene neuen 18 Takte hinzusetzte, die uns wie eine Vision des Ewig-Weiblichen anmuten. In diesem Sinne erscheint also die 1. Fassung mit dem abgebrochenen, unbefriedigenden Schluß durchaus richtig und wahr.
Bis auf diesen Schluß aber und jene geringfügige Änderung in der Mitte steht das Werk schon 1841 vollendet da — einzig auch unter den Werken Wagners. Unter dem Einfluß Beethovens, doch ohne eigentliche Anklänge an ihn, auch von Weber kaum gestreift (das Resignationsmotiv ist der Anfang der Agathen-Arie), ist »Eine Faust-Ouvertüre« ein Erlebniswerk von einziger Größe, Kraft und Leidenschaft, ein düsteres Faustisches Bekenntnis von Leid und Not — die erste eigentliche sinfonische Dichtung der deutschen Musik.

MAHLER, STRAUSS, BRUCKNER

VON

ERNST BLOCH-BERLIN

Dieser Beitrag ist ein Abschnitt aus einem neuen philosophischen Werk von Ernst Bloch, betitelt »Geist der Utopie«, der mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer, Berlin, vor der Ausgabe des Bandes hier veröffentlicht wird.

... Ganz anders wird uns bei Mahler zumute, diesem heftigen, strengen, jüdischen Mann. Noch immer reichen die Ohren nicht aus, um mit diesem Großen zu fühlen und ihn zu verstehen. Er gilt immer noch wesentlich nur als der bedeutende Dirigent, und mancher elende Zeitungsschreiber wagt durchaus ohne Schamröte zu fragen, ob Mahler überhaupt dazu berufen war, zu komponieren, als ob es sich hier um die fünf oder sechs schwankenden Leistungen eines Harmonieschülers handelte. Gewiß, er ist nicht mühelos, auch wollen wir nicht sagen, daß der gesucht simple und deutschtümelnd sentimentale

Kram vieler Mahlerscher Lieder, vor allem die aus des Knaben Wunderhorn, erfreulich oder leicht erträglich wäre. Aber das ist eine Sache, eine kleine Sache für sich und ganz ohne Zusammenhang mit dem übrigen Mahler, mit der ausschlaggebenden Mehrzahl der Mahlerschen Art: es erscheinen die Kindertotenlieder, der letzte Gesang aus dem Lied von der Erde, die zweite, dritte, siebente Sinfonie und die allerernsteste Einleitungsmusik zum Schlußteil des Faust, die keiner vergißt, den sie irgendwie nur zu der hochgelegenen und terrassenförmig gebauten Berglandschaft der Anachoreten mit hinaufgeführt hat. Wie oft sich auch die Achse am Wagen, die bloße Talentgabe, bei dieser ungeheuren Belastung biegen mag: niemand ist bisher in der Gewalt seelenvollster, rauschendster, visionärster Musik dem Himmel nähergetragen worden als dieser sehnsuchtsvolle, heilige, hymnenhafte Mann. Das Herz bricht auf vor dem Ewig, ewig, vor dem Urlicht tief innen; wie ein ferner Bote kam dieser Künstler in seine leere, matte, skeptische Zeit, erhaben in der Gesinnung, unerhört in der Kraft und männlichen Glut seines Pathos, und wahrhaft nahe daran, das letzte Geheimnis der Musik über Welt und Gräbern zu spenden.

Es ist, als ob hier das Blut vertauscht wäre. Mahler ist deutsch, oder will wenigstens durchaus als deutscher Meister gelten, was ihm freilich nicht gelingt, denn das ist wahrhaftig Judentum in der Musik, jüdisches Weh und jüdische Inbrunst; und Strauß muß es sich gefallen lassen, mit Meyerbeer verglichen zu werden. Es hält sehr schwer, über ihn ins reine zu kommen. Er ist gewöhnlich, und man sieht in ihm einen betriebsamen Mann, der zu genießen und das Leben zu nehmen weiß. Aber dafür und trotzdem ist Strauß im höchsten Grade gute Gesellschaft. Er ist auch dort, wo er nichts als schlau ist und Modeerfolge komponiert, mitten im entsetzlichsten Kitsch, durchaus Oberschicht mit freien, spielenden, souveränen, weltläufigen Manieren, aus denen jede Spur des alten deutschen Kleinbürgertums verschwunden ist. Er ist weiterhin gesinnungslos und nimmt sein Material, wo er es findet; aber zuzeiten findet er auch etwas Gutes, in dem Vertrauen auf seine mühelose, unbedenkliche und an sich völlig naive Freude am Musizieren; hier einen neuen weichen Gesang, dort die intervallreichsten Bögen, hier die neue Art, klein geschlagene Motive wie Metallstaub einzumischen (wobei Strauß durch Liszts Vorbild vor dem bloßen knochenlosen Klangvibrato Debussys geschützt bleibt), dort die Kraft und den Glanz einer thematischen Geprägtheit, eines Sturmwinds um die thematischen Blöcke herum und eines rhythmischen Aufschwungs, die selbst bei seinem Lehrer Liszt nicht ihresgleichen finden. Dadurch gewinnt Strauß, wie gemein, gehetzt und reißerisch, wie lüstern, süßlich und eudämonistisch auch immer sein feuerwerkendes Orchester spielen mag, eine Fügsamkeit des Ausdrucks, die ohne Zweifel ein künstlerisches Plus gegen die Sucht des ewigen Feiertons und die Pilotysche Erhabenheit der drohenden Wagnerschule bedeutet. Strauß überrascht freilich

zum großen Teil nur deshalb, weil er sich im Grund nicht entwickelt und immer wieder auf andere Art stehen bleibt. Er hat keinen Kern, der anders reifen müßte als vom Ständchen beliebig hinauf bis zur Elektra und dann wieder herunter, für die Bedürfnisse des neuen Geldadels nach geschlossener Melodie, zum Rosenkavalier, um zuletzt, wie es scheint, das Heil in einer sehr wohlklingenden, sehr erotischen Märchenmusik zu versuchen. Strauß triumphiert überwiegend nur mit Schmiß und Sinnlichkeit, den Erbschaften eines frühen, bäurisch-kräftigen, bunten Überbrettlstils, die er mit einem außerordentlichen Verstand in seiner Art fruchtbar gemacht hat. Dadurch klingt alles ganz vortrefflich, und es jubelt oft wunderbar in dieser Musik auf; der Schmiß steigert sich zum kontrastierenden Humor, die Sinnlichkeit zu einer zwar niederen und eudämonistischen, aber doch immerhin zu einer gewissen soi disant-Mystik: und gewiß doch, wie Eulenspiegel schellt, wie das Licht in der Sendlingergasse erlischt, wie die Tänze im Zarathustra pfeifen, wie der taumelnde Narraboth verführt wird, wie die blitzende Hybris Don Juans hindurchschlägt durch alle Themen des Verweilens, wie namenlos schön die aufsteigende Verklärung durch dreimaligen Vorhalt zur Seligkeit ihrer Tonika geführt wird, wie die silberne Rose aufglüht, wie die dunklen Akkorde des Orestes aller vorhergehenden Unruhe der Weiberstimmen entgegengestellt sind, wie die Wiedererkennungsszene der Elektra aus dem Motiv des Trauerboten emporsteigt, wie sich der Gott auf Ariadne niederläßt, das will gemacht sein, auch noch übertechnisch gemacht sein, und es gehört ein außerordentlich kräftig aufpeitschender, ausnützender Kunstverstand dazu, so strahlend mit seinem Pfund zu wuchern. Aber was hier ausgenützt wird, sind doch wesentlich nur nervöse Gaben; die Seele fehlt, so lyrisch-erotisch auch alles durchwegs gestimmt ist, allein schon das elende, Mendelssohnsche Jochanaanmotiv enthüllt die religiöse Seichtheit, Kernlosigkeit, und die Straußische Musik trägt an ihren tiefsten Stellen bestenfalls die Melancholie genialer Hohlheit in den Augen. Sie ist bewegt genug, um Kampf und nervösesten Gegenstand zu tragen, aber doch nicht so mit Ernst bewegt, daß daraus auch wirkliche Weite und mehrsätziges Geschehen entstehen könnte. Das alles wagt sich nicht vor, trotz der gewaltigen, jubelnden Geste, es bleibt ein farbiger Schatten, der sämtlichen, auch den undramatischen Einzelheiten des Programms, ja diesen am eindringlichsten nachfolgt; die Liebe zum weichen, blumigen, atmosphärischen Wiener Textbuch hat wohllebige Gründe, und wo es gilt, dramatisch zu schreiben, zehren die Straußischen Räucherkerzen jede wahrhafte Wirklichkeit in ihrem Wohlgeruch und in der bloß spiegelnden Phantasie untiefer Charakteristik auf. Was also dauernd wirkt, werkhaft prinzipiell, und überdies das Blut ist, aus dem bei Strauß System und Methode quellen, das liegt in der außerordentlich deskriptiven Kraft dieser Musik, die den malenden Ausdruck auch des Kleinsten, gewiß auch des Trivialsten, Musiklosesten, indes hier und da auch der Fassade des

Tieferen, fördert und überdies mit einem alle Einzelheiten wieder zusammenschmelzenden Schwung das Wunder einer rein lyrisch, »heidnisch« lyrisch deskriptiven, undramatischen Sinfonik erzeugt. Es ist derart nicht zufällig, daß Strauß die einsätzige, die Berlioz-Lisztsche Form bevorzugt, während nicht nur Schumann und Brahms, sondern was wesentlicher ist, auch Schubert, Mahler und Bruckner als echte Erben des Beethovenschen Geistes die mehrsätzige Form der Sinfonie, die Form der dramatischen Weite, die Beethovensche Urform beibehalten haben. So kann jetzt schon scheinen, als ob aus Strauß viel entwichen wäre, das beim ersten Hören anders, kräftiger, weniger artistisch schien. Und zwar nicht infolge einer veränderten Beurteilung, sondern eben vermöge des fließenden, kurzdauernden, an die Zeit gebundenen Inhalts. Man denkt an Simmel, auch hier werden stets nur die farbigen, nervösen, rein impressiblen Ränder des Lebens gemalt; und Rodin oder Bergson sind die genialischen Reagenten dieses Zustands. So liegt es nahe, Strauß mit diesen beiden anderen Verkündern einer wechselfrohen, unzentralen Zeit den Platz zu geben, den die drei widerlegten arabischen Philosophen in dem Fresko der spanischen Kapelle in Florenz zu den Füßen des hl. Thomas innehaben, wobei es freisteht, Bruckner, der seine neunte Sinfonie dem lieben Gott gewidmet hat, zumindesten als den praecursor S. Thomae zu verehren.

Endlich ist mit Bruckner wieder Gesang in die Welt gekommen, und ein gutes Gewissen dazu. Von Wagner hat er gelernt, aber das überhitzte Wesen, die »blutige« Partitur ist verschwunden; es erscheint tätige Beweglichkeit und sich in sich wandelnde Ausstrahlung geistiger Art, geistiger Wesenheiten, schwingende Ruhe, wenn von Bruckner auch mehr noch aus dem »kosmischen« denn aus dem »intelligiblen« Reich geschöpft.

Doch ist er so sorgsam als er wechselreich und tief ist. Was wir an ihm lieben, das ist seine Wärme. Wohligkeit und die ganze, verloren gewesene Freude am Unterwegs.

Freilich geht dabei die äußerliche, bloß nervöse Erhitzung verloren. Aber wir haben genug an überhetzter Spielart, an Bluff und falsch verstandenem faustischen Wesen, das nur deshalb die wilde Gebärde absolut machen möchte, weil sie die am leichtesten kopierbare Außenseite des Könnens ist. Man kann auch zu kurz werden oder zu leer in den Spalten, und hat nicht Wagner selbst das Adagio als spezifisch deutsches Tempo gepriesen? Zudem verlangt ja Bruckner gar kein Opfer des echten Temperaments oder gar der echten, gehaltvollen, objektiven Steigerung. Ganz im Gegenteil, sie ist dafür viel zu kräftig in seinem gläubigen Trieb nach oben und zudem, allen sichtbar, in dem glühenden, süddeutsch barocken Prunk seiner Orchestersprache begründet. Hier wird nur sorgfältig und mit Sauberkeit gearbeitet, auf gute Führung der Stimmen gesehen. Dadurch wird also einer der ersten, der kammermusikalische Teppich, eingeholt. Was Bruckner leistet, das ist, kurz gesagt, daß er

wieder melismatische, kammermusikalische Kultur der Stimmen eingeführt und damit allerdings den sinfonischen Körper entgiftet, d. h., von aller äußerlichen, bloß mit dem Willen und nicht mit dem Werk aufsteigenden Fiebertemperatur befreit hat. Hier ist, wie Grunsky richtig hervorhebt, jede klangliche Steigerung der rechtmäßige Ausdruck musikalisch streng vorbereiteter und festgehaltener Spannungen, nicht nur, wie bei Beethoven, in überwiegend rhythmischer, sondern in der ausgearbeiteten, modulatorisch und kontrapunktisch durchdachten Form. Man hat freilich gerade deshalb wieder Bruckner allerlei Bösartiges, schwerfällige und disparate Diktion, Längen und dann wieder Sprünge und Risse mindestens in den Ecksätzen zum Vorwurf gemacht. Wo das nicht einfach an den Ohren liegt (denn Brahms hat es freilich leichter, zusammenhängend zu sein, und die Lisztschule nicht minder, denen allzu häufig die stimmungsmäßig oder einfach deskriptiv leitende Kraft des Programms jede strenger musikalische Entwicklung ersetzt), dort wird sich dieser Vorwurf, abgesehen von einigen wenigen unerheblichen, mehr auf Auslassungen beruhenden Verstößen, mühelos auf das Problem, auch Problematische des Brucknerschen Finale beschränken lassen. Dieses webt sich allerdings oft merkwürdig weit und formlos, lückenhaft zusammen. Aber der Ausgang ist an sich schon, auch bei Beethoven, ein sehr schwieriges Kapitel. Während die Einfälle im ersten Satz durchaus gezügelt und ihre Aufeinanderfolge nach genau eingehaltenen Regeln geschieht, ist das Ende der Sinfonie, der alte fröhliche Kehraus, die überlieferte Form der Ungebundenheit, weit lockerer gestaltet, auf Sprung und Flug bedacht, mit beliebig prallenden Gegensätzen und ausschweifender Phantasie in der Durchführung, die durch nichts als die Forderung einer möglichst glänzenden oder niederschmetternden Sieghaftigkeit des ersten Themas irgendwie geregelt wird. Das war so bei Beethoven und ist bei Bruckner vermehrt geblieben, der das Finale unbewältigt und wie eine nur extensiv vollzogene Synthese bestehen läßt. Denn dieses eben ist zumeist so gearbeitet, daß es den Zuhörer lärmend, wieder auflockernd, formlos in den Alltag entläßt. Mag er nun wieder vors Tor gehen, das Steigern selber hat sich vor der Welt draußen verbeugt, die allein letzthin das Konzert beendet. Hier wird der Abschluß zwar äußerlich an den Schluß des Adagio angeknüpft, aber er bestätigt nur das Scherzo, dieses wiedergefundene Gleichgewicht und den weltlichsten Teil der Sinfonie Es ist furchtbar, wie hetzend und fast absichtlich das Finale in Mozarts 6. Sinfonie den kühnen Traum des Adagios zerstört. Dadurch, daß der Sieg am Schluß steht, erweckt selbst das Finale von Beethovens c-moll-Sinfonie. den Eindruck, als ob die Wetter, die einherfuhren, die Süßigkeiten, ja der unersättlich genug ausgekostete Sieg selber nicht ganz als wirklich zu nehmen wären; wenigstens läßt die Musik allzu deutlich das Ende merken und führt eigenhändig durch ihr eindringlich verkündetes Fertigsein von sich ab. Immerhin kommt Bruckner in Einem weiter als Beethoven und das klassische

Kapitel des Abgesangs. Bei ihm soll das Finale die Menschen nicht auseinandertreiben, es wird vielmehr als Entrücktwerden zur Musik entwickelt, als ein Eintritt in den räumlichsten und objektivsten Teil der Musik überhaupt. Man sieht den Bildern der Erinnerung zu und ist vom Drang des Zeitlichen befreit, im kontemplativen Zug über die Leidenschaften, Länder und die erklärte Grundfarbe des ganzen gespielten Werks hinweg, mit der Erwartung visionärer Ausblicke und im ganzen mit dem Bewußtsein, an dem geborenen Ort für lyrisch Ontologisches in der Sinfonie zu stehen. Das ist gewiß nicht mehr dramatisch, nachdem es so stark ins Epische zurücksinkt, aber es ist wahrscheinlich in der Ordnung, daß sich das Dramatische nur im ersten Satz ausgebärt, und daß der letzte Satz, das Finale, nun keine neuen Entladungen mehr einführt, für die ja vorher Zeit und Exposition genug war, sondern andere Erhöhung, eine neues Adagio (das ja bekanntlich schon in der lyrischen Form die am schwersten zu schreibende Musik ist, nur jenseits von Schnell und Langsam, also auch nicht dezidiert langsam, überhaupt jenseits aller Alternativen der Zeitfrage gedacht), mithin geistliche, Brucknersche Epik in der höchsten Gelöstheit und eucharistischen Beendigung hinzubringt. Dagegen wirkt nun noch, auch bei Bruckner, die tiefere und bei dem gegenwärtigen Stand der Tonkraft nicht aufzuhebende Schwierigkeit des musikalischen Abgesangs als eines freudigen Schlußkapitels überhaupt. Es ist notwendig zu steigern und aufzulösen, aber sehr oft steht deshalb das Jubeln einfach nur gutvermittelt da. Das ist so bei Beethoven und freilich auch bei Bruckner, ein einfach nur formelles, nicht bewiesenes Streifen der Himmelsnähe. Der Jubel kommt gewiß aus dem letzten Erlebnis Beethovens und ist hier kein bloßes Appendix der Steigerung, keine herkömmlich verbürgte Klimax. Aber er kommt nicht aus dem Musizieren selbst oder vielmehr dieses spricht nur einfach aus, was den auch ohne Musik bestehenden Menschen Beethoven wechselnd bewegt, in dem jähen, maßlos vergrößerten Auf und Ab einer gewiß bedeutenden, jedoch für dieses Ethische nichts bedeutenden Existenz. So kann das angehängte Jubeln rein musikalisch gar nichts besagen, und wenn man sich nicht mit den Redensarten zufrieden gibt: wie sollte es anders sein? Durch Nacht zum Licht! oder Beethoven sei nicht der Mann, der —, nun, der es lange im Düsteren, unheroisch Gedrückten aushielte, wenn man derart nicht zu den heiteren Panlogisten zählt, bei denen es unter allen Umständen gut ausgehen muß, und für die das Leiden nur eine Würze, eine prächtig spannende Zeremonie des verlängerten Unterwegs bedeutet: dann kann auch rein musikalisch nichts gleichgültiger sein, als dieser einfach nur biographisch vorhandene Jubel, der dadurch, daß er formell gut plaziert und mit Tonikawirkung am Ende steht, nichts an eigentlich musikmetaphysisch überzeugender Würde hinzugewinnt. Die Freude ist stets paradox in allem Großen; sie wird auch musikalisch durch die Durchführung, Dominantsteigerung nicht eigentlich erzeugt, d. h., in einem tieferen

Sinn herbeigeführt, notwendig herbeigeführt, sondern es müßte hier ein eigenes Sprechen, eine »produktive« Durchführung, eine Musik des Sehnens, Rufens, Glaubens, eine Geburt des Glaubens aus der Musik geben, die irgendwie von der leisesten, innersten, fernsten Tiefe der Musikseele her zuletzt das »sed signifer sanctus Michael« anstimmen könnte — ein Ziel, das auch den bislang größten Musikern nur selten zu erreichen gelungen ist und dann zumeist derart, daß sich die produktive Vision lieber im Adagio als im Finale mit seiner phantastisch epischen Gestaltung einzustellen pflegte, sofern diese dem brennenden seelischen Kern, der auf einen einzigen Punkt hinwirkenden reinen Selbstvision, dem eigentlich lyrischen Ontologismus zu fern liegt.

Seit kurzem hat Bruckner in Halm einen hingebungsvollen Deuter seines Könnens und seiner Lage gefunden. Er hat gezeigt, daß Bruckner gibt, was Beethoven nicht mitgegeben hat, bei dem der Gesang in dem großen Wurf, in dem energieerfüllten Motiv und in der Kraft, über Massen zu herrschen, verloren ging. Dadurch, daß Bruckner solches leistet, wird zugleich der unreine Stachel poetischer Anlässe für immer überflüssig; vielmehr, es ist dieses Meisters Tat, den Gewinn des Wagnerstils, die »sprechende« Musik, vom Erziehungszoll des Programms oder Musikdramas endgültig losgelöst und derart die Musik als Tatsächlichkeit, als Form und Stoff zugleich, als Weg zu anderen Meeren als denen der Poesie begründet zu haben. So bezieht sich Bruckner, der Erbe Schuberts, die Klärung Wagners, gleichmäßig auf Bach und Beethoven, die er beide wiederum aufeinander bezieht, sofern hier der Baustein und das Haus, das Thema und die sinfonische Weite, die wohlausgebildete Individualität des Einzelnen und des Bachschen Themas in der Form der Beethovenschen Strategie und sozialen Organisation zugleich und aufs liebevollste aufrechterhalten wird.

ÖSTERREICHS MUSIKLEBEN NACH DEM KRIEG

VON

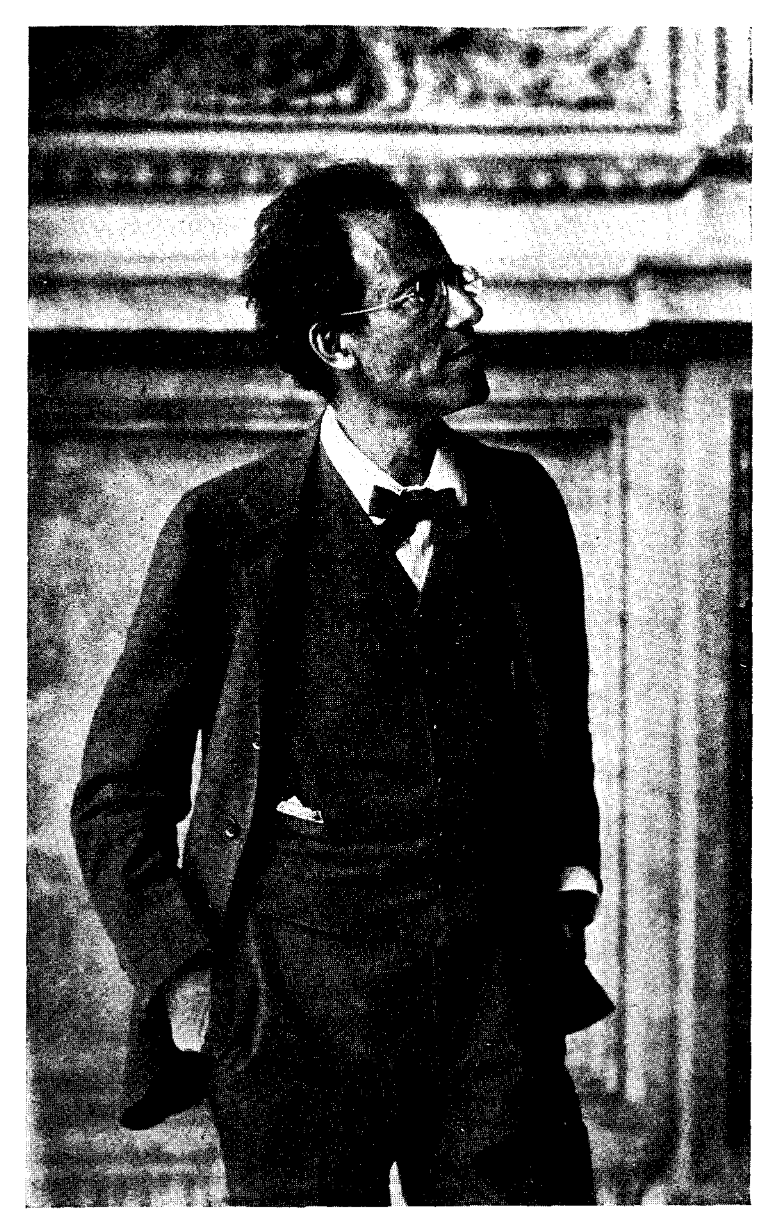
OTTO HÖDEL-GRAZ

Die Behauptung, daß das musikalische Leben Österreichs durch den dem Weltkrieg folgenden Zusammenbruch ebenfalls fast vollständig zusammengebrochen sei, dürfte zunächst bei allen Lesern der Wiener Zeitungen einen lebhaften Widerspruch auslösen. In der Tat muß man vor Staunen fast die Hände über dem Kopf zusammenschlagen, wenn man die in schier endlosen Kolonnen aufmarschierenden Ankündigungen von Darbietungen sieht, die täglich sämtliche Konzertsäle und Theater der Hauptstadt in Anspruch nehmen und sogar die Erschließung neuer Räumlichkeiten notwendig gemacht haben. Freilich klafft zwischen diesen massenhaften Anpreisungen und dem ganz gewiß nicht massenhaften Besuch der betreffenden Veranstaltungen bereits eine bedenkliche Kluft, die dem nachdenklichen Betrachter zunächst die auffallende Erscheinung offenbart, daß zwischen der Anzahl der Musik bedürftigen Zuhörer und der Anzahl der musikalischen Veranstaltungen nicht eben der logische Zusammenhang von Ursache und Wirkung besteht. Es gibt nämlich viele Künstler, die Wien auch heute noch für die Musikhauptstadt der Kulturwelt halten und daher gern für alle Kosten aufkommen und leere Säle in den Kauf nehmen, bloß um mit ein paar Wiener Pressestimmen in der Tasche nach Hause zurückkehren zu können. Aber wenn wir von dieser Erscheinung absehen, bleiben doch noch immer — und zwar täglich — mindestens zwei oder drei Vorführungen, die vorzüglich besucht oder ausverkauft sind. Hierher gehören die Erstaufführungen sensationeller Neuheiten, das Auftreten von internationalen Größen und »Lieblingen«, gleichviel ob es sich nun um Größen der Sangeskunst, der Geige, des Klaviers oder des Taktstockes handle, und regelmäßig auch die Repertoirevorstellungen der Staatsoper. Das war vor dem Kriege so, hat während des Krieges bloß die einzige Modifikation angenommen, daß feindliche Ausländer nicht zu Worte kamen, und ist nach dem Kriege genau so geworden, wie es vor dem Kriege war. Es erscheint daher auf den ersten Blick zwecklos, über das österreichische Musikleben nach dem Kriege einen Aufsatz zu schreiben, da es sich — nach den eben gemachten Darlegungen — von dem Musikleben vor dem Kriege gar nicht unterscheidet, also keinen Anlaß bietet, Neues zu sagen.

Es soll aber zunächst etwas anderes gesagt werden: Wien ist nicht Österreich. Die Millionenstadt ist im Vergleich zu dem Land, dessen Hauptstadt sie heute ist, einem Wasserkopf vergleichbar, der auf einem schmächtigen Kinderkörperchen sitzt. Aber nicht deshalb dürfte man die Behauptung aufstellen, Wien sei nicht Österreich. Wien war schon damals nicht Österreich, als dem Riesenkopf noch ein Riesenleib entsprach, als der Flächeninhalt der Mon-

archie noch größer war als der des benachbarten Deutschen Reiches. Schon damals war das merkwürdige Gemisch von Sensationshunger und Snobismus, Gemütlichkeit, Naivetät und Dulliöhstimmung, das Hängen am Althergebrachten und Kokettieren mit dem Neuen, das oft in wüste Kämpfe, Prügeleien und Schimpforgien ausartete — die immer das Unwichtige mit dem Wichtigen verwechselten, die Person über die Sache stellten — in einen ganz entscheidenden Gegensatz zu den übrigen österreichischen Bezirken und insbesondere den Alpenländern zu bringen. Die verhältnismäßig kleine Gemeinde, die in den Sonntagskonzerten der Philharmoniker, den Kammermusikabenden des Rosé-Quartettes oder einer Tristan-Aufführung unter Gustav Mahler wirklich Feierstunden erblickte, ist stets von den Heerscharen jener erdrückt worden, die sich bei einem Ansturm auf die Kassen für ein Selma Kurz-Triller-Konzert die Kleider vom Leibe rissen oder aus der Frage, ob Erik Schmedes oder Leo Slezak den Lohengrin singen solle, Staatsaffären machten. Die kleine Gemeinde, von der oben die Rede war, ist heute beinahe ausgestorben. Verhungert ... (Was nicht nur bildlich zu verstehen ist.) Die große ist freilich geblieben und ist um die neuen Reichen, die ausländischen Schiebergauner und ausländischen Regierungsvertreter vermehrt und finanziell soweit gekräftigt worden, daß Geld tatsächlich keine Rolle spielt und das altwienerische »kost's, was kost« (ins deutsche übersetzt: »Preis Nebensache«), heute mehr denn je triumphieren kann. Nur mit Hilfe des Dollar-, Franken- und Pfund-Schecks beziehenden und österreichische Kronen ausgebenden Publikums war und ist es möglich, in Wien heute genau so wie ehedem tagtäglich einen Tita Ruffo oder Schaljapin singen, einen Muck oder Furtwängler dirigieren zu lassen, die samt und sonders ihrerseits wieder keine österreichischen Kronen, sondern auch Franken- oder Lire- oder sonstwelche »Edelvaluta«-Scheine als Honorar in Empfang nehmen wollen. Darum also ist Wien nicht Österreich, ist heute weniger Österreich denn je, wobei ich allerdings betonen muß, daß ich diese Definition — für andere wie musikalische Fragen in Anwendung gebracht — nicht für allgemeingültig erklären möchte. Im österreichischen Land aber, der sogenannten Provinz, insonderheit in den Alpenländern, hat sich das musikalische Leben seit dem Umsturz derart geändert, daß eine Betrachtung dieser ganzen Angelegenheit in einer führenden Musikzeitschrift mehr als berechtigt erscheint.

Die Aufmerksamkeit muß nun zunächst darauf gelenkt werden, daß durch die verschiedenen Friedensverträge eine ganze Reihe von Städten mit ständigen deutschen Theatern und Konzertunternehmungen, mit deutschen Musikvereinen und Musikschulen von Österreich abgetrennt worden sind. Deutsche Operntheater in Prag, Brünn, Reichenberg, Czernowitz, Laibach und manchen anderen Orten sind teils aufgelöst, teils von ihren angestammten Stätten verdrängt und in der Zahl und Güte ihrer Aufführungen wesentlich beeinträchtigt worden. Deutsche Musikvereine, wie die altberühmte und außer-



Gustav Mahler
in der Loggia des Wiener Opernhauses
(1907)



Gustav Mahler-Büste
nach dem Marmorbildwerk von Auguste Rodin

ordentlich leistungsfähige Philharmonische Gesellschaft in Laibach wurden teils geradeswegs, teils auf Umwegen, durch Verbote oder Schikanen, vernichtet. Allerdings mag eingewendet werden, daß alle die genannten Orte durch den Friedensvertrag eben nicht mehr zu Österreich und daher nicht in das Blickfeld dieser Betrachtung gehören. Allein man gedenkt dabei nicht der Wechselbeziehungen, die eben diese Orte zu den übrigen, noch bei Österreich verbliebenen Städte hatten. Ein Städtchen wie Klagenfurt in Kärnten konnte z. B. nur so lange ein selbständiges tüchtiges Opernpersonal halten, als der Direktor auch Herr und Gebieter des Laibacher Theaters war und daher ein kostspieliges Doppelensemble (Oper und Schauspiel) nutzbringend bei geschickter Abwechslung in zwei Städten zugleich verwerten konnte. Und die zweitgrößte Stadt des heutigen Österreich, Graz mit etwa 250 000 Einwohnern (samt den Vororten), hat zwar heute noch ein eigenes vortreffliches Opernensemble — wer weiß, wie lange noch? —, ist aber vom großen internationalen Konzertbetrieb fast völlig ausgeschlossen. Die fünfstündige Schnellzugsfahrt von Wien über den Semmering unter nicht eben stets bequemen Reisebedingungen lohnte sich ohne weiteres, wenn der Künstler sich eine Tournee zurecht gelegt hatte, die ihn von Graz noch nach Marburg, Laibach, Triest, Agram oder etwa über Klagenfurt, Villach, Bozen, Innsbruck, Salzburg zurück an das große künstlerische Absatzgebiet des Deutschen Reiches brachte. Heute müßte der Künstler bei beiden angedeuteten Routen vier- bis fünfmal verschiedene Reichsgrenzen überschreiten und — wenn er überhaupt eine Einreisebewilligung bekäme — sich den zeitraubendsten Zollplackereien aussetzen. Fährt er aber nach Graz allein und dann wieder nach Wien zurück, vergeudet er unbedingt wenigstens einen Reisetag ohne entsprechendes Äquivalent eines Honorars, ein Umstand, der heutzutage angesichts der ungeheuren Reisekosten ganz bedeutend ins Gewicht fällt. Was hier von Graz gesagt ist, gilt unter sonst gleichen Begleiterscheinungen auch von Innsbruck oder Linz oder Salzburg, jenen Städten Österreichs, die früher ein geregeltes, großzügiges Musikleben besaßen.

Der Krieg selbst brachte nach anfänglichem kurzem Stocken hierzulande eher einen Aufschwung denn einen Niedergang des Konzertlebens, indem die ansonst mit Recht gefürchteten Wohltätigkeitskonzerte aus den Händen schwachsinniger, eitler Dilettanten vielfach in die Hände ernster Künstler übergingen, die (aus edlen oder selbstischen Motiven) alles daran setzten, ihre Kunst auch in kleinsten Örtchen hören zu lassen, die sonst kaum jemals Konzerte zu veranstalten in die Lage gekommen wären.

Schlichte Bataillons- oder Regimentskapellen, die, im Frieden vielleicht zwanzig bis vierzig Mann stark, ihre künstlerische Höchstleistung mit der Ouvertüre zu »Zampa« oder dem (bearbeiteten) Einzugsmarsch aus »Tannhäuser« erklommen hatten, wurden durch eingerückte Musiker oft allerersten Namens auf hundert bis hundertzwanzig Mann aufgefüllt, die allmonatlich Sinfonie-

konzerte im Abonnement veranstalten konnten, und eine derartige Aufführung der »Alpensinfonie« von Richard Strauß durch die Musiker des ehemals 27. (steirischen) Infanterieregiments unter Anton v. Zanetti ist mir heute noch als eine musterhafte Leistung in schönster Erinnerung.

Um so fürchterlicher war der Gegensatz, der nach dem Zusammenbruch folgte. Die Stadt Graz hat tatsächlich Jahre hindurch kein Sinfoniekonzert, keinen bedeutenden Pianisten oder Sänger gehört und war von allen Neuerscheinungen des Konzertsaales gänzlich abgeschnitten. Zu den oben geschilderten ungünstigen Reiseverhältnissen kam der Sturz der österreichischen und das Steigen der tschechischen und ungarischen Krone, die jeden Künstler von Wien aus nach Osten oder Norden, bestimmt aber nicht nach Süden lockten. Honorarforderungen wurden nur mehr (bestenfalls) in Mark gestellt, und da damals die Mark zur Krone sich wie 60 zu 1 verhielt, war dem Konzertleben das Todesurteil gesprochen. D'Albert, Rosenthal, Sauer, Backhaus, Ysaye, Hubermann, Kubelik, die Culp, die Ney — ein paar Namen für viele — die alljährlich treue Gäste gewesen waren, blieben aus, und nur ein einziger — rara avis — Willy Burmester, blieb auch den österreichischen Alpenländern treu und absolvierte, von Holland, Schweden oder der Schweiz kommend, in jedem Jahre in seltener Anhänglichkeit und seltener Auffassung seines künstlerischen Berufes hier, auch in den kleinen und kleinsten Städtchen, seine gewohnten Konzerte, genau so, wie wenn eine österreichische Krone noch immer in achtzig bis neunzig Pfennige umzuwechseln gewesen wäre. Man wird vielleicht an dieser Stelle einwenden, es sei für die musikalische Kultur nicht allzu wichtig, ob das Publikum die Bekanntschaft mit einer Anzahl von Virtuosen von Zeit zu Zeit immer wieder erneuere. Dieser Einwurf ist gewiß beachtenswert und um so beachtenswerter, je mehr man an die seit Jahr und Tag feststehenden, fast nie einer Neuheit Einlaß gewährenden Vortragsordnungen solcher reisender »Fürsten« der Geige, des Klaviers oder der Kehle denkt. Aber erstens lasse ich mir lieber von d'Albert in jedem Jahre dieselbe Beethoven-Sonate und von Burmester in jedem Jahre dasselbe Mendelssohn-Konzert vorspielen, als von Hinz oder Kunz auf ihren Hölzern Versuche mit untauglichen Mitteln veranstalten, und zweitens — wenn ich schon den Einspruch gegen allzu häufige Virtuosenkonzerte gelten lasse — ist zwischen »zu häufig« und »gar nicht« denn doch eine zu breite Kluft gegraben. Im Ernst gesprochen: Die heranwachsende Jugend Österreichs hat seit vielen Jahren auf den Genuß, die Werke unserer Meister auch in meisterhafter Wiedergabe hören zu dürfen, verzichten müssen. Ihrer Ausbildung fehlten die großen Vorbilder, die durch einwandfreie Technik, Seele des Vortrages und eine gewisse autoritative Kraft ihrer Kunst zur Nacheiferung und zum Fleiß — wenn es sich um angehende Künstler — oder zur Vertiefung und Begeisterung — wenn es sich um angehende Kunstfreunde handelte — anzuspornen geeignet waren. Ich bin der Letzte, der gewissen hysterischen Ver-

zückungen das Wort reden möchte, die manche Backfische beiderlei Geschlechts während eines Tenoristenkonzertes befallen, aber ich wage zu behaupten, daß die Stimme etwa Leo Slezaks in ihrer Glanzzeit niemals gehört zu haben einen Mangel bedeutet.

Verlassen wir aber dieses vielleicht strittige Gebiet, um uns einer Frage zuzuwenden, die gewiß allgemein einstimmige Beurteilung finden wird. Weil nämlich die einzelnen »Landesregierungen« und »Stadtgemeinden« auf der Suche nach bequemen Einnahmequellen für ihren bankerotten Säckel sich auf die Einnahmen des Kunstbetriebes stürzten und — in Graz sogar vierzig — Prozent der Bruttoeinnahme der ohnehin von Staats wegen hoch mit Steuern belasteten Unternehmungen einfach an sich rissen (um nicht ein härteres Wort zu gebrauchen), hörten alle Veranstaltungen, auch die mit einheimischen Kräften bestritten werden konnten, von selbst auf. Österreichische Komponisten konnten ihre eigenen Werke nicht mehr in Österreich aufführen lassen, das österreichische Publikum konnte die neuen Schöpfungen seiner eigenen Söhne überhaupt nicht mehr hören. Und hätte man auch den nächstbesten armen Klavierlehrer oder eine Feuerwehrkapelle zur Aufführung herangezogen: die von vorneherein geraubten vierzig Prozent der Bruttoeinnahme ließen jede Hoffnung schwinden, daß ein anderes Resultat denn ein Defizit zu erzielen wäre. Wenn nicht das unter dem Namen »Urania« bekannte Volksbildungsinstitut in den verschiedenen Städten auch die Pflege heimischer Musik gelegentlich auf sich genommen, oder ein Unternehmen wie z. B. die Abonnementskonzerte des Opernorchesters in Graz sich hier und da eine Neuheit trotz des oben geschilderten Zustandes geleistet hätte (weil man den finanziellen Verlust vielleicht durch Operetteneinnahmen wieder halbwegs wettmachen konnte), wäre das Musikleben Österreichs nach dem Kriege tatsächlich vollständig gestorben.

Die Einsicht kam spät. Hoffentlich nicht zu spät. Diese vierzigprozentige Blutsteuer, die in dieser Höhe allerdings nur in Graz bestand und für Mozarts Requiem, ein Ringelstechen auf der Herbstmesse oder einen Vortrag über Syphilis mit stupider Gleichmäßigkeit unter dem Namen »Lustbarkeitssteuer« eingehoben wurde, hat — wenigstens in dieser Form — aufgehört zu bestehen. Die Folgen zeigten sich alsbald: schon nach kurzer Zeit beginnt das Konzertleben langsam wieder aufzublühen. Da außerdem durch den (im übrigen höchst beklagenswerten) Sturz der deutschen Mark eine Angleichung an die österreichische Krone stattfand, die es ermöglicht, Honorare auswärtiger Künstler, die in Mark eingefordert werden, wirklich bezahlen zu können, ist auch dieser Weg ins Freie jetzt wieder offen. Wenn in einer österreichischen Stadt wie Graz nach langem, ödem »Nichts« im Laufe der jüngsten drei Monate eine »Strauß-Woche«, eine »Reznicek-Woche« unter Leitung der Komponisten stattfinden, Slezak wieder singen und d'Albert wieder spielen konnte, darf man zwar noch nicht echt österreichisch ausrufen:

»'s is eh wieder alles guat« (zu deutsch: »der alte Zustand ist wiederhergestellt«), aber immerhin den rosigen Schein einer neuen Morgendämmerung erblicken. Es schien mir nicht müßig, auf diese Zusammenhänge einmal verwiesen zu haben, damit der Sinn deutscher Kunstfreunde nicht — eingeschläfert durch die Wiener Nachrichten — vergesse, daß Wien nicht Österreich sei. Oder: sagen wir bescheiden und versöhnlich, daß es außer Wien auch noch ein Österreich gibt ...

JÜNGSTE MUSIK UND WIR

VON

SIEGFRIED GÜNTHER-BERNBURG

Lebendiges Glied einer Kultur sein heißt, als eigentlichen Zweck und eigentliches Ziel des Daseins das Eine scharf erfassen: die Umwelt und Gleichzeitigkeit stark und tief begreifen und durchleben, dann aber — aufgewühlt durch dieses Erleben — in irgendwelcher Weise, aktiv oder passiv, selbstschöpferisch tätig zu werden, um den Gang des Lebens rückstrahlend wieder zu beeinflussen. Alle neuen Ausdrucksformen, die die Zeit bringt, müssen ergriffen werden, materielle sowohl wie geistige (religiöse und künstlerische). *Während aber zu einer Stellungnahme den äußeren Erscheinungen gegenüber die Notwendigkeit, das bittere Muß zwingt, ist das bei denen geistiger Art nicht der Fall.* Abwehr, Hinwegschieben aller der Erscheinungen, die anders gerichteter Wille gebiert, ist leicht, ist das Müheloseste. Hier kann sich die Gewohnheit, kann sich das Beharrungsvermögen ungestört auswirken. Eine Auseinandersetzung mit neuen Erscheinungsformen*) geistiger Natur wird nicht nötig, solange die betreffende geistige Disziplin nicht als organischer Bestandteil bewußten Lebens, als Notwendigkeit erkannt und erfaßt wird und hinter dem alltäglich Brauchbaren zurückstehen muß. So tritt durch eine falsche Wertung, durch solche Unterschätzung und auf der anderen Seite durch die entscheidende Einwirkung des Beharrungsvermögens eine Stagnation ein, die erst der Antrieb Einzelner, weit Vorschießender überwindet (was Schopenhauer veranlaßt, das Genie als meteorgleich anzusprechen, das seiner Zeit mit dem ihm eigenen [scheinbar!] exzentrischen Lauf fremd ist, während doch umgekehrt eigentlich der Geniale der Zeitgemäße, d. h. der Mensch ist, der seine Zeit intuitiv und intensiv erfaßt und aus ihr die Kraft zeitgemäßen Ausdrucks saugt, ihm gegenüber die Masse aber unzeitgemäß, d. h. nachhinkend, noch in anderen Verhältnissen befangen ist).

*) Es wird hier stets nur von Erscheinungs*formen* zu sprechen sein unter dem Gesichtspunkt, daß Inhalt aller Kunst stets und überall der gleiche ist: Probleme grundlegender Art, die vor Jahrtausenden die Menschheit bewegten wie jetzt, die damals ungelöst, jetzt noch der Lösung harren. Die Kunst strebt nur in dynamischem Wechsel von einer Erscheinungs*form* zur anderen, bald dieser, bald jener Seite der Aussprache mehr Gewicht beilegend.

Dieses Nachhinken scheint sich um so drastischer auszuwirken, je stärker die Sprache der in Frage stehenden Kunst dem Unbegrifflichen sich nähert, je intensiver ihr Streben ins Metaphysische wird, je mehr also das Alltägliche als Voraussetzung in den Hintergrund tritt.*) Dieses rückwirkende Beharren äußert sich relativ am schwächsten in der Literatur. Durch das sinnlich Begriffliche des Wortes, durch den alltäglichen Umgang mit demselben, der auch das Empfinden für sprachliche Weiterentwicklung, für die Lebendigkeit dieses geistigen Austauschmittels wachhält, ist dem Mitgehen den Neuformern gegenüber eine — wenn auch ungewollte, meist nur im Unterbewußtsein vorhandene — Basis geschaffen. Ähnlich verhält es sich mit der bildenden Kunst. Das Auge ist seiner Natur und Notwendigkeit nach gezwungen, wenn auch nicht zu schauen, so doch zu sehen, zumindest also unterbewußt Erscheinungswechsel, der sich ihm darbietet, aufzunehmen. Das Neue des Empfindens wirkt sich in dieser Kunst heute schon vielfältig im Täglichen aus in Fassadenanstrichen (Magdeburg, Taut), Bauten, Plastiken. Eine Anpassung geht also auch hier mehr oder weniger ungewollt, wenn auch langsam, so doch stetig vor sich. Ganz anders in der Musik. Da sie niemals in so hohem Maße Zweckkunst war und ist, in den Alltag mit ihrer Brauchbarkeit hineinschrie wie Sprache und Architektur, da sie selbst dort, wo sie reiner Zweckmäßigkeit diente, noch deutlich als Luxus, als künstlich Hinzugetanes, nicht organisch Gewordenes, nicht aus dem Begebnis oder dem Objekt Herausgestrahltes empfunden wurde (weshalb man sich ihr gegenüber auch besonders »künstlich«, gar nicht »lebendig« einstellte), ist bei ihr von seiten des Alltags, des Gebrauchtums keine wesentliche Stärkung der Mitgehensfähigkeit zu erwarten. Auch ist eine systematische Ergründung ihrer Sprache nie der Allgemeinheit nahegebracht worden, mithin fehlt für Fortgang, Wechsel und Wachsen derselben jedes Empfinden. Auch hat man stets verabsäumt, weite Kreise die Musik als Lebensabbild und eigenes Leben erfassen zu lassen, ein Vorhaben, das sich erst jetzt in den modernsten Schulmusikbestrebungen durchringt. So haben Beharrungsvermögen beim Aufnehmenden und jetzt mehr als vorher überwiegend metaphysische Disposition der Musik eine Kluft zwischen Schaffenden und Empfangenden aufgetan, die es zweifelhaft macht, ob man im Hinblick auf jetztzeitige Komposition und deren Aufnahme bei den Hörenden von einer neuesten Musik*kultur* **) noch reden darf.

Es sind letzthin drei Hauptgründe, die zu bedingungsloser Ablehnung neuesten Schaffens führen:

Jede Kunst ist ein Abbild ihrer Zeit. Als lebendigem Gliede der Gesamtkultur, in regen Wechselbeziehungen zu anderen Künsten wird auch der Charakter

*) Ein Umstand, den das Streben zur Abstraktion, ins Übersinnliche, das sich heute in jeder Kunst stärker als vorher (besonders unter dem Einfluß naturalistischer Neigungen) zeigt, noch bemerkbarer macht.

**) D. h. Musikbewußtheit: der Rezeptiven, die sich über die Natur der Strebungen nicht klar werden, der Produktiven, denen die Erkenntnis der Nachfolgeschwierigkeiten fehlt, die auch sie — oder nicht vielmehr die mit allen Hilfsmitteln eintretende Musikwissenschaft? — vermittelnde Werte schaffen läßt.

der Musik von sozialen, wirtschaftlichen, nationalen und ethischen Einflüssen bestimmt. Äußere Erscheinungen prägen ihr den Stempel auf. Darum: *wer unsere Zeit nicht versteht, wer aus irgendwelchen Hemmungen innerer oder äußerer Art ihre Anzeichen nicht zu deuten vermag, wird auch den Niederschlag jetzigen Lebens in der Musik nicht aufnehmen.* Bei ihr macht sich zuerst ein Abwenden von der Weite des Hörerkreises bemerkbar. Nicht mehr gesellschaftliche, nein, geistig gleichgeartete Schichten werden Träger der Kultur (Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen u. ä.). Soziale Schranken fallen, geistige Qualitäten entscheiden. Und so wendet sich die jüngste Musik ganz an den vorerst noch kleinen Kreis derer, die vorwärts wollen und müssen, die ihrerseits als Empfangende auch ein gewisses Maß der Verantwortung für das Weiter zu tragen vermeinen. Wiederum strebt sie mehr denn je ins Haus, hier wie dort aber zu geheimster Zwiesprach.*) Wir fühlen weiter ein Abwenden von den Einflüssen der Technik, der Maschine, der Häufung von Kräften, eines vorzugsweisen Wertens des Menschen als Glied der Masse, das Ersticken des Einzelwillens auch in der Musik bedeutet. Wir spüren nach dem Wirken einer brutal bewegten Materie wieder Strebungen des Individuums. Farbenmassen schwinden, Tonanhäufungen, die zuletzt in höchster Verkünstelung zu homophoner Polyphonie**) führten (Schreker), zeigen ein Ende der hierin beschlossenen Möglichkeiten und schlagen um ins kammermusikalische, führen zu filigranhafter Durchsichtigkeit. Das orchestrale Klangideal des 19. Jahrhunderts mit seinem schwachen Abklatsch im Klavier löst nun das Kammermusikideal unserer Zeit ab. Wirtschaftliche und finanzielle Nöte helfen ungewollt auf den Weg. Mozartsche Klarheit ist Ideal Regers***) sowohl wie Busonis, bei letzterem praktisch umgesetzt in den Sonatinen. Das Wort von der »neuen Klassizität« fällt, ein Weg führt von der Vielheit des »Was« zu der feineren des »Wie«. Dabei aber nicht mehr wie vorher ein Zersplittern der Kraft in Fülle von Erregungen, Rastlosigkeit der Empfindung begründet in höchster Reizsamkeit, die ihrer ganzen Beschaffenheit nach kurzspannig sein muß. Überall bei feinstem Schwingen das Streben zu ursprünglicher, zu ungebrochener Kraft, ausgesprochen in einer von keines Gedankens Blässe angekränkelten Nur-Musik,†) deutlich erspürbar bei Hindemith, der beispielsweise die Atemlosigkeit, den Wirbel heutiger Lebensführung formal und rhythmisch unzersplittert, in einem Schwunge des letzten Satzes seiner ersten Kammermusik (Finale 1921) faßt. Dabei alles auf die kürzeste Formel gebracht, oft aphoristisch, Telegrammstil, drastisch im Übermaß, überspitzt im Ausdruck wie

*) Jahrbücher der neudeutschen Musikergilde. Rudolstadt 1921/22.

**) Dasatiel im Anbruch III/12; die contradictio in adjecto weist schon hin auf die nicht überbietbare Spitze der Entwicklung.

***) Adolf Spemann: Max Reger-Brevier. Stuttgart 1923.

†) Rudi Stephan: *Musik* für Streichinstrumente, *Musik* für Orchester, *Musik* für Geige und Orchester; Hindemith: Kammermusik u. a. m.

der Mensch in der Hast neuzeitlichen Verkehrs, in der Kleinstruktur kurzspannig, im großen aber schon weitschwingend. Andere Komponenten treten in Erscheinung: mehr als zuvor betonte Gregorianik, Tonsysteme ferner Völker, slawische Rhythmen, gestikulierende Erregung weisen auf an Bildung und Rasse neue Träger des Schaffens. Und allenthalben auch ein Hinweg von jedem, das Verstand und Begreifen in erster Linie verblüfft, aus der Welt der Nur-Wirklichkeiten und des Faßbaren und Materialistischen, eine Flucht vor allem, was nach Technik schmeckt, ein Weg aus der von Tatsachen geknechteten Welt, die auch die Musik in zu real abschildernde sinfonische Dichtungen und spröde Realismen des Musikdramas fing. Wie in den anderen Künsten, so hier überall weitester Drang nach Abstraktion, Flucht über die Welt hinaus ins Ewige. Entkörperlichung, Erlösung im All, Aufgehen des Ichbewußtseins in einem starken und beglückenden Gott- und Unendlichkeitsgefühl. — Das alles sind Zeichen der Zeit im Spiegel der Musik. Unumgänglich nötig wird ihre Erkenntnis dem Mitgehenden.

Zum anderen steht dem Aufnehmen des Neuesten die Befangenheit in einem längst vergangenen Bildungsideal im Wege. Die ganze heutige musikalische Erziehung nimmt vorzugsweise von der Klassik ihren Ausgang, bleibt gänzlich auf sie gestützt und zeigt ihre Maßstäbe als unvermindert in Geltung, anstatt deren Realität von Anfang und immer wieder zu betonen. Hindernd steht hier im Wege, daß anders geartete tiefe Erkenntnisse, die für das ganze Wesen der Musik um Wagner und noch mehr der jetztzeitigen, neue Betrachtungsweisen der Harmonik und Melodik vor allem,*) wenn auch vorhanden, so doch nicht genug in der Erziehung sich auswirken. Man sucht auch heute noch in der Musik ungebrochene Kraft, Gleichmaß der Empfindung über weite Strecken, klassische Ruhe und Abgeklärtheit (die selbst bei den Klassikern weniger durchgängig herrscht als gemeinhin angenommen), das »Gesunde« und tut — da die Rechnung natürlich nicht stimmen kann — vieles als pathologisch ab, als Ausfluß neurasthenischer Beanlagung, anstatt bei gänzlich veränderter Problemstellung andere Faktoren (veränderte Lebensverhältnisse, andere Disposition der Masse wie des Einzelnen) in Rechnung zu setzen.

Zum dritten fehlt der historische Weitblick. Geschichtliches Verstehen in weiteste Kreise zu bringen und zum wesentlichen Teil musikalischer Erziehung zu machen wird erst neuerdings angebahnt.**) Wo es bis jetzt geschah, fand eine mehr formale Vermittlung von Wissen, eine Aufstapelung von Kenntnissen, ein geschäftiges Vielerlei statt intensivsten und lebensvollsten Schauens statt, ein Beharren in vorwiegend rein gedächtnismäßiger Tatsachenvermittlung anstatt der Erstarkung eigenen lebendig historischen Erfassens, das den Sinn für das dynamische Auf und Ab des Erscheinungs-

*) E. Kurth: Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bern 1917. Derselbe: Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«. Leipzig 1920.
**) L. Kestenberg: Musikerziehung und Musikpflege. Leipzig 1921.

wechsels stärkt und so naturnotwendig zu Erfassung heutiger Musik als logisch Gewordenem führt, das statt zum Beharren in einem bestimmten Bildungsideal früherer Zeiten zu führen, lebendiges Vorwärtsdrängen, den ewigen Sinn in ständig wechselnder Gestalt klar erkennen läßt und so eine ganz andere Grundlage für die Aufnahme jüngster Schöpfungen schafft.

Es wäre also nötig, um den Fluß der Erscheinungen zu fördern, um Neuerscheinungen den spontanen Widerklang der musikalischen Welt zu bereiten, in erster Linie das Beharrungsvermögen zu parieren. Eine gänzliche Ausschaltung gewohnheitlicher Momente wird nicht möglich, da deren letzte Wurzeln in der Beanlagung jedes mehr oder minder tief ruhen. Es wird sich die Neigung, im Gewesenen und Seienden zu beharren, jedoch soweit auflockern lassen, daß der einzelne schneller als bisher dem lebendigen Werden folgt, und daß es zu einem Teil Schwungkraft wird, die zur Erfassung jeden Fortschritts nötig ist.

Zum anderen wäre nötig, das Abstrakte der musikalischen Aussprache in weiterem Maße als jetzt üblich lebendig werden zu lassen. Da sind zwei schon beschrittene Wege möglich: eine musikalisch-grammatische Erziehung*) (die dann als oberster Gesichtspunkt über jeder Unterweisung steht), auf verstandesmäßig-bewußtem Wege entweder, oder auf gefühlsmäßig-unterbewußter Bahn, die man beschreitet unter steter Hilfsstellung von seiten der Literatur und der bildenden Kunst. Das Gewicht muß dabei gelegt sein auf die Tiefe einer solchen Einstellung und auf die Breite ihrer Auswirkung. Mag die letzte Art vielleicht wenig rational und von reinem Fachstandpunkt aus bedenklich erscheinen, so wird sie aber eindrucksvoll und zwingender auf das Irrationale alles Musikgeschehens führen. Sie bringt letztlich zu einer anderen, weitaus idealeren Musikanschauung, die nichts mehr gemein hat mit der Veräußerlichung und Kapitalisierung heutiger Musikausübung und die in der Musik mehr denn zuvor Leben sieht, sie als ewige Gabe statt als äußeres unumgängliches Gebrauchtum und als Luxus faßt.

Damit nähert sich ein solches Hinführen auf alle Musik besonders auch unseren heutigen Strömungen, die als extensiv-kompositionstechnische Strebungen von seiten gesteigerter historisch-grammatischer Interessiertheit erfaßt werden, als intensiv-geistige**) unmittelbar von dem Boden einer solchen Musikanschauung begreifbar werden.

So würde eine breite Basis für Erkenntnisse geschaffen; für beides: Zustimmung oder Ablehnung auf Grund tiefergehenderer Urteile. Eine gemehrte und allgemeine Anteilnahme am Ringen der Jüngsten knüpfte die zwischen Vorstoßendem und Aufnehmendem zerrissenen Bande, zwischen Einzelnen und Menge, Produktiven und Konsumierenden. Krankes würde schneller und schärfer erkannt und ausgeschieden. Neue Gemeinsamkeit schaffte eine neue Musik*kultur*.

*) Beileibe nicht etwa Starrheit einer Affektenlehre, sondern lebendig erfühlt, fließend, alles relativ genommen.

**) Siehe besonders: Fritz Jöde: Musik-Manifest, Hartenstein 1921; wie den Erziehungsplan in Kestenbergs oben genanntem Buche. Bestrebungen und Gedanken, die an Wichtigkeit und durchgreifender Kraft denen der kompositionellen Erneuerer nicht nachstehen.

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

INLAND

BERLINER BÖRSEN-COURIER (1. April 1923). — »Zeitwelle« von *Ferruccio Busoni.* Diese Betrachtungen Busonis beleuchten den Umschwung der musikalischen Bestrebungen. Die prinzipielle Frage wird aufgeworfen: was von allem wird sich aus dieser Zeit als *Bleibendes* hinüberretten in die Zukunft? Die Richtung ist gleichgültig. Der Kern des Aufsatzes gipfelt in folgendem: »Die Frage ist also nicht diese: ist etwas anders als das Alte? Sondern vielmehr: ist es ebensogut, ist es gar besser, als das Alte war? Und das letztere ereignet sich — in Abständen — immer wieder; sei es durch Klärung, sei es durch Steigerung; jedoch ausnahmelos und einzig infolge der Begabung, die mit Können sich verbindet.«

DRESDENER NEUESTE NACHRICHTEN Nr. 87/88 (15. und 17. April 1923). — *Carl Johann Perl* stellt zur Erstaufführung von Mozarts »Gärtnerin aus Liebe« Betrachtungen über die Entstehung dieses Jugendwerkes an.

ESSENER ALLGEMEINE ZEITUNG (18., 21., 24. März 1923). — *Max Hehemann* schickt seinem längeren Bericht über die Reger-Tage in Bochum eine Würdigung des Meisters vorauf. Nicht Biographisches ist Rückgrat dieses Aufsatzes, sondern die innere Entwicklung, das stete Wachsen der Künstlerpersönlichkeit Regers. Der Verfasser versteht es in diesen wenigen Zeilen das Bild des Meisters in seinem Wachsen und Erblühen, in seiner ganzen Größe lebendig werden zu lassen.

NEUES WIENER TAGBLATT Nr. 12 (24. März 1923). — »Ch'i« von *Ernst Decsey:* »Ch'i . . .? Wie ich dem Philosophischen Reisetagebuch Hermann Keyserlings entnehme, ereignet es sich in China, daß die landesübliche Höflichkeit es mit sich nicht aushält; daß sie sich über bekommt, sich ad absurdum führt und wie jede überspitzte Sache in ihr Gegenteil umschlägt. Plötzlich zieht sich ein Immer-höflich-Gewesener zurück, tobt den wochenlang zurückgehaltenen Wutstoff irgendwo aus, läßt seine gehemmten Affekte auszischen, haut um sich, zerschmettert, zertrümmert, krakeelt und schäumt, bis er wieder normal und zur Höflichkeit fähig ist.« So Ernst Decsey bezüglich des Wiener Konzertwinters.

Nr. 14 (7. April 1923). — »Generalprobenkritik« von *Ernst Decsey.* Der Verfasser schildert in launigster Art eine Generalprobe mit allen Tücken und Schlichen des Objekts.

PRAGER PRESSE (6. April 1923). — »Musik und Musiker in Böhmen im Jahre 1772«. Eine Reise des Doktor Burney aus London.

RHEINISCHE TAGESZEITUNG Nr. 74 (29. März 1923, Köln). — »Das Deutschtum in der Musik und sein — Widerspiel« von *Reinhold Zimmermann.* Dieser Artikel ist eine Polemik gegen einen Aufsatz einer anderen Zeitung (Aachen: Politisches Tageblatt).

VOSSISCHE ZEITUNG Nr. 143 (25. März 1923, Berlin). — »Mussorgsky« von *Adolf Weißmann.* In seiner geistreichen, das Tiefste und Wesentlichste erspähenden Art, gibt der Verfasser einen Querschnitt der Persönlichkeit von Modest Mussorgsky. In den Worten des Autors spiegelt sich Mussorgskys Wesen, seine Musik, seine ganze nationale Gebundenheit an die Scholle, das, was ihn uns einzig, wert und teuer macht.

Nr. 189 (22. April 1923). — »Musik und Politik« von *Adolf Weißmann.* Es ist erstaunlich, wie der Verfasser es versteht, das klar in Worte zu kleiden, was den Künstler, — nicht den Künstler, der sich nur so nennt, sondern den Künstler, der an seiner Berufung leidet und um die Erfüllung ringt, — dunkel erfüllt. Diesen Zwiespalt, in den der *Wille* zur Politik, der der künstlerischen Impotenz parallel läuft, die Kunst unserer Tage reißen möchte und auch schon teilweise gerissen hat, deckt dieser kurze Artikel rückhaltlos auf, ohne jemals unobjektiv zu sein. Ich greife einige markante Punkte des Autors heraus: »Politik soll eine Kunst sein. Ist dies der Fall, dann kann man Musik jedenfalls nicht ihre Schwesterkunst nennen. Man muß, ganz im Gegenteil, feststellen, daß Politik die Feindin der Musik geworden ist.« . . . »Das politische Schlagwort, auf die Republik der Künstler übertragen, hemmt die Freiheit des einzelnen. Immerhin: Der revolutionäre Geist ist für die Kunst immer ein Segen gewesen. Er ist ihr natürlich. Er treibt sie vorwärts. Man darf sich da auf Beethoven und auf Wagner berufen, ja, auf diesen Richard Wagner, der kein Politiker war, so sehr er auch mit Worten das Gegenteil beweisen wollte.« . . . »Unheilvoll wirkt die Verquickung der Politik mit der Kunst erst, wenn sie in engem Geist geschieht. Für die Musik ist diese Art

Politik gegenwärtig an der Tagesordnung. Die Reaktion hat unzweifelhaft auch auf alle künstlerischen Dinge eingewirkt. Es gibt eine nationalistische Musikpolitik. Man erlebt jetzt, daß jede künstlerische, jede musikalische Frage lediglich nach nationalistischen, nach Rassegesichtspunkten behandelt wird.« . . . »Verquickung von Politik und Musik ist nicht nur eine Folgeerscheinung des Krieges. Die Macht der Phantasie hat in der ganzen Welt nicht ausgereicht, um die bösen Instinkte zu beschwören. Auch in Deutschland war schon vor dem Kriege der Künstler vereinsamt. Heute aber muß er geradezu Feindschaft gegen alle empfinden, die das künstlerische Gefühl mit Parteischlagwörtern fälschen. Künstlerischer Nationalismus bedeutet künstlerische Unfruchtbarkeit. Ich kenne Musiker im besetzten Gebiet, die sich in der freiheitlichen Auffassung von Kunst nicht gewandelt haben. Wir werden als unpolitische Wesen doch am politischsten handeln, wenn wir uns zum musikalischen Völkerbund bekennen. Kunst, nicht gegen Politik; aber doch jenseits ihrer. Denn nur so werden wir, mindestens in der Musik, unsere Bedeutung wahren können.«

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG Heft 14, 15, 16 (6., 13., 20. April 1923, Berlin). — »Wandlungen« von *Adolf Diesterweg*. Dieser Aufsatz richtet sich im wesentlichen gegen den Mißbrauch des linken Pedals beim Klavier. »Johann Sebastian Bachs ‚Kaffeekantate'« von *Roderich v. Mojsisovicz*. »Plagiatschnüffler« von *Heinz Pringsheim*. Der Verfasser kommt nochmals auf das von Moeschinger aufgedeckte »Plagiat« in der Hornsonate von Gropp zurück (s. »Zeitschrift für Musik« 1922, S. 451, und »Die Musik« XV/7, S. 555), und verteidigt seine günstige Kritik über die Sonate Gropps. »Balladen« von *Emil Petschnig*. »Kritik der Kritik« von *Robert Hernried*.

BLÄTTER DER STAATSOPER Heft 5 (März 1923, Berlin). — Dies Heft, das dem Andenken Nicolais gewidmet ist, enthält als Einleitungsartikel sehr interessante Veröffentlichungen aus Dokumenten des Staatsopernarchivs unter dem Titel »Nicolai und Berlin« aus der Feder von *Julius Kapp*. Wie Otto Nicolai als 17jähriges Bürschchen im Herbst 1827 nach Berlin kam, wie er dann Schüler des Kgl. Musikinstituts wird, wie der junge Künstler sich dann allmählich entwickelt, wie er seine Italienfahrt antritt, von dem allem weiß der Verfasser in seiner fesselnden Art zu plaudern. Wir folgen Nicolai auf einer Strecke seines Lebensweges, wir sehen seine »Lustigen Weiber« entstehen, denen am 9. März 1849 nach dem üblichen Autorenärger mit der Intendanz, ein großer Erfolg beschieden war. Zwei Monate später schon, am 11. Mai, hatte der Tod des Meisters hoffnungsvolles Leben beendet. — »Die Entstehung von Nicolais Meisterwerk«. — Schöne Bildbeilagen zieren dies wertvolle Heft.

Heft 6 (April 1923, Berlin). — Das Aprilheft kam zur Berliner Erstaufführung von Puccinis Einakter »Gianni Schicci«, der am 25. April zusammen mit Blechs »Versiegelt« in Szene ging, heraus. So sind zuerst einmal die Texte dieser beiden Opern erklärt. *Julius Kapp* gibt dann einen Überblick über »Die komische Oper nach Wagner«. Es ist erstaunlich, wie wenige Opern sich von der an sich schon geringen Produktion an komischen Opern in den jetzigen Spielplan hinübergerettet haben. »Kolumbuseier« von *Leo Blech*. Der Komponist der »Strohwitwe« plaudert über die Operette, wie sie sein sollte und nicht ist. Sehr beherzigenswerte Worte und Entdeckungen über den künstlerischen Wert der modernen Operette stehen auf diesen Seiten. Mögen sie auf fruchtbaren Boden fallen! »Richard Wagners ‚Das Liebesverbot'« von *Julius Kapp*.

HELLWEG Heft 12 (21. März 1923, Essen). — »Ausstrahlende Tonalität« von *Ludwig Riemann*.

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH Heft 4 (April 1923, Wien). — »Wiener Reger-Fest« von *Paul Stefan*. »Regers Arbeit am eigenen Stil« von *Guido Bagier*. Ein Vorabdruck aus der demnächst erscheinenden Reger-Biographie (Deutsche Verlags-Anstalt). »Die Orgelwerke Max Regers« von *Franz Schütz*. »Die Kammermusik Max Regers« von *Victor Junk*. »Regers Orchesterwerke« von *Leopold Reichwein*.

NEUE MUSIKZEITUNG Heft 13 (5. April 1923, Stuttgart). — »Kunst und Vaterland« von *M. G. Conrad*. Der Verfasser will die Kunst in die Grenzen der Nationalität gebannt wissen. Nur das Deutsche, Vaterländische sei wert, daß man es hegt und pflegt: »Heute stehen wir im Kampf auf Leben und Tod: Einzelne, Völker, Rassen. Es ist schicksalhafte Weltwende. Da wehrt sich jeder um das Seine, um sein Vaterland und um die Güter, die aus seinem Blut und Schweiß auf seinem Heimatacker und unterm Himmelsstrich seiner großen Ahnen gewachsen. Weniger als jemals wollen wir heute mit Fremdem bedrängt und brutalisiert sein, und wäre es im Frieden das Allerschönste und Belobteste gewesen. In der uns von den

Feinden zugedachten Verelendung und Vernichtung unserer Wirtschaft ist auch unsere Kunst mit eingeschlossen. Unsere Künstler und geistigen Hirn- und Handwerker leiden am tiefsten. Sollen wir ihnen noch Raum, Licht und Luft mit dem Wettbewerb aus Feindesland rauben? Fremde Stücke, fremde Musiken in unseren Schau- und Hörburgen spielen und den Geldgewinn in Feindesland abführen? Heißt das nicht, unser Volk geistig von seinem Rang herabstoßen und ihm die Fülle seines Erbes verleiden und den Glauben nehmen an Würde und Bedeutung der eigenen Künstler, die trotz aller Not im Schaffen nicht ermatten?« — »Die fahrenden Spielleute als Träger der weltlichen Musik im Mittelalter« von *Karl Storck.* — »Richard Wagners Feen und ihre Stellung zu seinem Schaffen« von *R. Scherwatzky.* Der Verfasser zieht Parallelen zwischen dieser Jugendoper des Meisters und seinem späteren musikdramatischen Schaffen. — »Tonartschlüssel« von *A. Beutter.* Dies ein musikwissenschaftlicher Rückblick auf die Geschichte der Notenschrift. — »Eine bisher unbekannte Quelle eines Liedes aus ‚Tiefland' von d'Albert« von *Alfred Reiff.* Der Autor deckt die vollkommen notengetreue Gleichheit von Sebastianos Tanzlied (»Hüll' in die Mantille dich fester ein ...«) mit einem katalonischen Volksgesang auf: »Der dreibändige Cancionero musical populär español, den der mir befreundete 81jährige Felipe Pedrell, der Begründer der spanischen Nationaloper, noch als eines seiner bedeutenden Lebenswerke in den letzten Jahren zur Vollendung brachte und dessen deutsche Bearbeitung mir von demselben übertragen wurde, enthält im II. Band, S. 25, einen Eulalia-Gesang aus Katalonien, der in ‚Tiefland' Note für Note etwas variiert entnommen ist. Dieser ist zuerst von Don Manuel Milà y Fontanals in seinem ‚Romancerillo' veröffentlicht worden, den der spanische Textdichter von ‚Tiefland' D. A. Guimera (Übersetzer Rudolf Lothar) vielleicht gekannt hat; dem ursprünglichen Eulalia-Gesang ist aber ein anderer Text: ‚Hüll' in die Mantille dich fester ein', unterlegt.« Notenbeispiele erhellen diese Tatsache, ohne daß der Verfasser des Artikels noch eine längere Erklärung hinzufügen muß.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG Heft 13/14 (14. April 1923, Köln). — »Aussichten für Musikfeste 1923« von *H. Unger.* — »Mozarts ‚Don Giovanni' und Liszts ‚Don-Juan-Fantasie'« von *Ferruccio Busoni.* Dies ein Neudruck eines Aufsatzes aus dem soeben erschienenen Werk des Meisters »Von der Einheit der Musik« (Verlag: Max Hesse, Berlin).

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE XVIII/1 und 2 (1. und 15. April 1923, Essen). — »Vorbildung der Musiklehrer und Musikunterricht als technisches Fach« von *Alfred Bruder.* »Max Reger und der Schulgesang« von *Heinrich Werlé.* »Selbsttätigkeit und Selbständigkeit im Schulmusikunterricht« von *Robert Hahn.* »Das Kuckuckslied« von *Ekkehard Pfannenstiel.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT Heft 13—17 (28. März, 4., 11., 18., 25. April 1923, Berlin). — »Der Ursprung der Zauberflöte« von *Robert Hernried.* »Neues aus dem Leben des Freischütz-Komponisten« von *Felix v. Lepel.* »Etwas über Autorenhonorare« von *P. Neldner.* »Richard Wetz« von *George Armin.* »Der Niedergang der Oper« von *Karl Westermeyer.* »Der Künstler und der Konzertsaal im Spiegel der gegenwärtigen Zeit« von *Fritz Jaritz.* »Der Schönberg-Enthusiasmus in Kopenhagen« von *Fritz Crome.* »Max-Reger-Fest in Weimar« von *Otto Reuter.* »Die geschichtliche Entwicklung des Walzers« von *Felix v. Lepel.* »Volkstümliche Musik in Hamburg« von *Rudolf Birgfeld.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK Heft 7 (7. April 1923, Leipzig). — »J. S. Bach als Objekt mathematischer Spieleieren« von *Alfred Heuß.* Dieser Aufsatz richtet sich gegen Wilhelm Werkers Buch »Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des ‚Wohltemperierten Klaviers' von J. S. Bach«. — »Die Bedeutung der programmatischen Vortragsmusik im Klavierunterricht« von *Käthe Neumann.* — »Musik-Ästhetisches und -Pädagogisches« von *Alexis Hollaender.*

Heft 8 (21. April 1923). — »Die Glocke in Loewes Werken« von *Leopold Hirschberg.* »Zur Erforschung der Volksmusik« von *F. X. Pauer.* »Die deutsche Oper in Neuyork« von *Hans W. Astheimer.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT Heft 6 (März 1923, München). — »Die Bergamaska« von *Paul Nettl.* Der Verfasser weist an der Geschichte des Bergamaskatanzes nach, wie während des 17. und 18. Jahrhunderts die deutsche Volksmusik beeinflußt wurde. »Skizzen zu Johannes Brahms' Haydn-Variationen« von *Alfred Orel.* »Zum Stilproblem in der Musik« von *Kathi Meyer.* »Die Gesänge der heiligen Hildegard« von *Otto Ursprung.*

AUS ANDEREN ZEITSCHRIFTEN. Die »Stimmen der Zeit« bringen einen sehr interessanten Beitrag *Joseph Dahlmanns* über »Rossinis ‚Stabat mater'«, dessen Erstaufführung in *Tokio* am 2. und 3. Dezember in der *Kaiserlichen Musikakademie* stattfand. Es erfreut zu lesen, wie an dieser Musikakademie im fernen Osten auch die deutsche Musik gepflegt wird und die Konzerte deutscher Programme sich des regsten Besuches erfreuen.

AUSLAND

DER AUFTAKT Heft 3 (30. März 1923, Prag). — Reger-Heft: »Meine Erinnerungen an Max Reger« von *Heinrich Marteau.* »Max Reger zum 50. Geburtstag« von *Guido Bagier.* »Regers Persönlichkeit« von *Hermann Unger.* »Vom Stil Max Regers« von *Erich H. Müller.*

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG Nr. 11 und 12 (31. März und 14. April 1923, Zürich). — »Othmar Schoecks ‚Elegie'« von *Ernst Isler.* Fortsetzung des Aufsatzes von *H. Krauß* über »Musik und Sang in der schweizerischen Sitte«.

MUSICA D'OGGI Heft 3 (März 1923, Mailand). — »Fragmente Altgriechischer Musik« von *Ettore Romagnoli.* »Das Musikleben in Holland« von *Walter Hutschenruyter.*

THE SACKBUT III, Nr. 9 (April 1923, London). — »Monteverdis Kirchenmusik« von *H. Prunières*, übersetzt von *G. A. Pfister.* Als im Jahre 1613 in Venedig die Stelle eines Chormeisters der St. Markuskirche vakant war, ward in ganz Italien niemand für würdiger befunden, diesen Posten zu bekleiden als Monteverdi. Dreißig Jahre wirkte er an der Markuskirche, die Hauptzeit seines Lebens und Schaffens hindurch. Seine souveräne Stellung nutzte er dahin, die Kirchenmusik zu reformieren. Stellte die Reinheit der vielstimmigen A-cappella-Choräle wieder her. Unter den zahlreichen Werken, die er in diesen Jahren schrieb — und er schrieb viel, denn die Arbeit ging ihm leicht vonstatten —, unterscheidet man deutlich zwei Stile: Werke im traditionellen polyphonischen Stil, wie sie ebensogut auch schon hundert Jahre früher in Palestrinas Zeitalter geschrieben sein konnten, und solche, die kühner waren in der Harmonik, im Kantatenstil, die ersten streng liturgisch, die anderen konzertmäßig. Der Verfasser erläutert seinen Artikel durch zahlreiche Notenbeispiele. — »Warum haben Musiker einen niedrigen ‚Intellekt'?« von *A. Morrison.* — *Hugo Leichtentritt* setzt seinen Bericht über Deutsche Musikliteratur fort. *Frederick H. Martens* spricht über »Musik in Well's ‚Outline'«. Er vermißt in diesem großen Werk, dem er seine Bewunderung nicht versagt, in dieser »Prozession der Zeitalter« von dem Kapitel »Die Schöpfung unserer Welt« an bis zum »Zeitalter der großen Kräfte« den Einfluß der Musik auf die Nationen, auf die Geschichte im allgemeinen. Er legt an vielen Beispielen klar, welch eine bedeutende Rolle der Musik in der Weltgeschichte zukommt. — »Musik als Heilmittel für Taubstumme« von *G. A. Pfister.* Mit einer sehr interessanten Tatsache macht uns der Autor bekannt. Die Musik im direkten Dienst der Wissenschaft, das hat bisher niemand geahnt. In Paris behandelt der Abbé Rousselot, der Leiter des Phonetischen Institutes, viele Taubstumme mit gutem Erfolge. Und zwar lernen die Leute nicht nur sprechen und hören mit Hilfe der Augen durch Ablesen der Worte von den Lippen, sondern sie lernen *tatsächlich* wieder hören. Und mit dem Augenblick, da sich das Gehör wieder findet, stellt sich ganz automatisch auch die Sprache ein. Die Heilung wird bewirkt durch ein Training der schwachen Gehörmuskeln. Und zwar gibt es in dem Institut gabelförmige Instrumente, die alle Töne bis zu den feinsten Schwingungen, die überhaupt vom menschlichen Ohr wahrgenommen werden, hervorbringen können. Der Kranke wird vor jede dieser Gabeln gestellt, die zum Klingen gebracht werden. Es muß nun festgestellt werden, ob der Patient überhaupt irgendeinen noch so schwachen Klang vernehmen kann. Das wird man an seinem Gesichtsausdruck bemerken. Dann wird der Muskel, der offenbar der stärkste ist, durch den bestimmten Ton, den er einmal wahrgenommen hat, täglich halbstundenweis in Schwingungen versetzt — trainiert. Der Erfolg ist ein erstaunlicher. Nach und nach wird es dann mit den benachbarten Tönen versucht und so fort, bis zur vollständigen Heilung. Dies ist in großen Zügen der Vorgang. — »Der Henry James der amerikanischen Musik« von *Louis Bromfield.* Was Henry James für die Literaturgeschichte Amerikas bedeutet, nämlich der geistvolle Kosmopolit — das ist Blair Fairehild für die Musikgeschichte Neuenglands. Obgleich der Boden seiner Heimat ungünstig für die Entwicklung seines Talentes war, hat er doch gewußt sich durchzusetzen. Fern von der Heimat reifte er zum

Künstler. Erst ganz kürzlich ist er zum erstenmal drüben aufgeführt worden. Sein Schaffen wurde stark orientalisch beeinflußt durch einen jahrelangen Aufenthalt in Teheran, wo er mit großem Eifer persische Volkslieder sammelte. Augenblicklich lebt er in Paris. Doch auch er hat sich dem Einfluß Ravels nicht entziehen können. Bekannt wurde er durch die Herausgabe der persischen Volkslieder in eigener freier Bearbeitung. Dann schrieb er ein Ballett »Dame Libellule«, das heute zu den Zugstücken der »Opéra Comique« gehört. Sein jüngstes Werk, die Frucht eines Ausfluges in seine Heimat Amerika, die er sehr verändert wiederfand, ist eine Suite von impressionistischen Klavierstücken mit Titeln wie »Chicago«, »Alberto«, »Wisconsin«, »Toronto«.

MUSICAL COURIER LXXXVI, Nr. 12—15 (22., 29. März, 5., 12. April 1923, Neuyork). — Durch sämtliche Hefte laufen die Fortsetzungen des Artikels von *Frank Patterson* über »Praktische Instrumentation für Schul-, Volks- und Sinfonie-Orchester«. In Heft 12 behandelt *Oscar Hatch Hawley* »Das Problem des Rhythmus«. Im nächsten Heft setzt *Lily Strickland* ihren interessanten Bericht über »Indische Musik« fort. *Alfredo Martini* berichtet in Heft 14 über »Das Geheimnis der Kunst des italienischen Belcanto«. *Ernst Viebig*

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die Bildnisse von Gustav Mahler, ausgewählt von Alfred Roller, nennt sich ein fein ausgestattetes Werk, das jüngst im Verlag E. P. Tal & Co., Wien, erschien. Es weist 96 Darstellungen auf, die die Jahre 1865—1911, also fast das ganze Leben Mahlers, umspannen. Eine Ikonographie, nicht nur wertvoll durch eine Legion von Porträten selbst, sondern auch begrüßenswert durch die feinsinnigen Erläuterungen Rollers, eines der intimsten Freunde des Meisters. Er veranschaulicht die Erscheinung Mahlers bis ins Kleinste, berichtet von der Art, wie er sich kleidete, wie er ging, sprach, gestikulierte, er hat ihn nackt beobachtet und beschreibt die Muskulatur des Körpers, schildert den Bergsteiger, Ruderer, Schwimmer — kurz, er gibt vom Wesen des Künstlers eine sichere Charakteristik, die vornehmlich die menschliche Seite prächtig belichtet. Eine Stelle aus seinem Vorwort scheint uns besonders treffend: »Dieses magere Antlitz war ein treuer Spiegel jeder inneren Regung seines Trägers, weshalb es von vielen Menschen, je nach der Verschiedenheit ihrer Beziehungen zu Mahler, sehr verschieden geschildert wird. Das Maskenhafte wird fast allgemein erwähnt. Aber während die einen Ernst, Strenge, asketische Starrheit als vorherrschenden Ausdruck bezeichnen, nennen andere Lebhaftigkeit, Nervosität, Ungeduld und Flackerigkeit und wieder andere Härte, Kälte, Unnahbarkeit, Hochmut. Wer Mahler genügend nahestand, mußte wohl erkennen, daß alle Regungen einer großen, leidenschaftlichen Menschenseele in diesen Zügen ihren treffenden Ausdruck finden konnten, daß aber die Grundstimmung dieser starken Persönlichkeit besiegtes Leid und mannhafte Güte waren.«

Mit Erlaubnis des Verlages bieten wir die Nachbildung einer Aufnahme *Mahlers in der Loggia der Wiener Hofoper* vom Jahre 1907 (also nach der 8. Sinfonie), die den Willensmenschen unvergleichlich trifft. Das nächste Bild zeigt *Auguste Rodins Marmorbüste*, die Mahlers Züge in freiester Weise verwendet. Diese Darstellung, auf die Ernst Blochs glücklich geprägtes Wort vom »hymnenhaften« Menschen zutrifft, ist nicht zu verwechseln mit Rodins Bronzebüste, der unsere Leser in Heft X/7 begegnet sind.

In Richard Spechts zweibändigem *Richard-Strauß-Werk*, das in Heft 5 des laufenden Jahrgangs besprochen wurde, ist neben einer weniger geglückten Zeichnung Max Liebermanns ein Porträt von *Ferdinand Schmutzer* enthalten, das wir mit Genehmigung des Verlages E. P. Tal & Co. veröffentlichen. Wir sehen in dem Blatt eine im Hinblick auf die Ähnlichkeit vortrefflich zu nennende Arbeit, deren künstlerische Reize in der weichen Führung des Bleistifts liegen.

Das Bild *Wilhelm Furtwänglers* erinnert unsere Leser an den diesem Meisterdirigenten gewidmeten Aufsatz von Joachim Beck im vorigen Heft. Unserer Reproduktion liegt eine sprechend ähnliche Lichtbildaufnahme des Berliner Ateliers Binder zugrunde.

Der Drei-Masken-Verlag weist darauf hin, daß das Titelblatt der Partitur von Richard Wagners Meistersingern nicht der Originalhandschrift entstammt. Diese beginnt ohne weiteres mit der ersten Notenseite. Titel und Namenszug sind der Handschrift des Textes (erschienen bei B. Schotts Söhne, Mainz) entnommen.

✶ K R I T I K ✶

BÜCHER

J. J. ACHTÉLIK: *Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien.* Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

Es ist ein immer dringenderes, obwohl zurzeit infolge Bequemlichkeit und Rückständigkeit, vielleicht aber auch aus Opposition ignoriertes Bedürfnis nach einer Revision und Umschaltung, wenn nicht völligen Neufundamentierung der theoretischen Disziplinen. Soweit die Harmonik in Frage kommt — Kontrapunktik und Ästhetik mögen vielfach ähnlich beurteilt werden — ist alles, was sich unter der Rubrik Nachwagnertum zusammenfassen läßt, glücklich exegetisch unter Dach und Fach gebracht, aber alles, was man obenhin nachstraußisch nennen kann, starrt uns noch als unbeackerte Fläche entgegen. Zudem gehen ja die meisten theoretischen Lehren vielmehr vom praktischen, schulmäßigen als künstlerisch-ideellem Standpunkt aus, was immer mit der Zeit Kanonisierung und Befangenheit erzeugt, und wo man liberal ist, ist man es mehr gönnerhaft und mit einer gewissen Unbestimmtheit statt aus Überzeugung und Begründungsvermögen. Erst die allerletzte Zeit hat Ansätze zu neuen Gestaltungen und Eingliederungen gebracht; einer der ersten war Schönberg, der aber gerade da ganz fragmentarisch und aphoristisch blieb, wo man die eigentlichen Offenbarungen seines mehr geistreichen als richtunggebenden Buches erwartete; neuerdings sind Arbeiten von Sigfrid Karg-Elert, Walter Klein u. a. im Gange, die vielleicht eine stärkere Lösung der eigentlichen Probleme bringen können. Jedenfalls, es wird Zeit, daß man den Ursachen nachspürt, die vielleicht befremdende, aber nicht mehr auszuschaltende Wirkungen veranlaßt haben und, wie es Wagner so schön sagt, von dem, was nicht nach unserer Regeln Lauf, endlich auch die Regeln aufsucht. Mit der posthumen und meist sehr langsamen Abwicklung solcher »Erkenntnis«-Theorie müssen wir uns abfinden. Wäre es beispielsweise auch möglich, im Ernst zu behaupten, daß eine Kunst, die wie die mit dem beliebten Allerweltsepitheton »atonal« belegte und festgelegte, ungeachtet ihrer Härten und Extreme, gleichviel wie man ihr gegenübersteht, mit solcher Konsequenz und Breitflächigkeit auftritt, ohne weiteres »untheoretisch«, *nur* eine Absurdität, eine Spielerei sein soll? Etwa deshalb, weil sie den bisherigen Gesetzen spottet? Das wäre logische Schildbürgerei, die sich in unserer an künstlerischem Intellekt wesentlich gewachsenen Zeit immerhin sonderbar ausnimmt. Denkt man an solche Tatsachen und ist sich ihrer Wichtigkeit bewußt, so gewinnt jedes Werk verdoppelt an Interesse, das Beziehungen zu solchen Notwendigkeiten aufweist. Und das ist bei Achtélik der Fall. Zwar ist es keineswegs die Tendenz des Verfassers, mit seiner Lehre revolutionären Bewegungen den Weg bahnen zu helfen. Vielmehr stellt es zunächst nur das Produkt einer rein sachlichen Reflexion und eines intuitiven Gedankens dar, der ganz rational, ohne Eigenwilligkeiten, Prätentionen oder feuilletonistische Schnörkel verarbeitet wird, des Suchens nach jener Wurzel, aus der sich das imposante Geflecht der Akkordik bis in jüngste und wohl auch zukünftige Verästelungen hinein dranglos ableiten, logisch empfinden läßt. Das Werk eines Praktikers, der nicht irgendwie theoretisch erlösen will, sondern den das logische Bedürfnis reizt. Dazu ein zweiter Vorzug, der einer Unterstreichung wert und grundsätzlich von Bedeutung ist: Die Arbeit stellt die *ästhetischen* Gesetze der Akkordik und Intervalle in den Vordergrund und macht sie für die motorischen und energetischen Regeln der Harmonik nutzbar. Wenn heute die akademische Lehre vielfach versagt und sich als unfrei erweist, so liegt es daran, daß sie die Psychologie und sozusagen literarische Qualität des harmonischen Ereignisses zugunsten seiner mathematisch-konstruktiven Gruppierungen zu sekundär und wenig grundlegend empfindet; das gilt zumal für Gebiete und Zeiten, die in heftiger Pubertät wider den Stachel löcken. Ästhetik und Metaphysik fallen da gern zusammen und werden vielfach erst den reinen Erkenntnisgrund geben. (Eine echte und umfassende Ästhetik der Harmonik, gerade der jüngsten Zeit, möglich allerdings nur als das Werk einer sensiblen künstlerischen Natur, nicht eines kategorisierenden Schulmeisters, steht ja immer noch aus.)

Achtélik findet den definitiven Grund aller Harmonik und ihres Aufbaues in dem akustischen Phänomen der uns von der Natur gegebenen Obertöne, die den Schlüssel zu allen Möglichkeiten und Ereignissen des harmonischen Materials in die Hand geben und die ganze Skala der Akkordik und Intervalle, der gebräuchlichen und, was man hervorheben darf, auch der ungebräuchlichen in

nuce enthalten. Dabei müssen natürlich auch die entfernteren, nur noch spekulativ feststellbaren Aliquottöne herangezogen werden. Von Untertönen, die noch Riemann einbezog, sieht Achtélik ab, weil, wie er richtig sagt, das Empfinden — und auch das allgemeine Gesetz — stets eine Entwicklung von unten nach oben, niemals entgegengesetzt verlangt. Dabei erhält auch der Mollklang, der bekannte wunde Punkt unserer Schultheorie, einen neuen logischen Untergrund. Als bestimmende Akkord- und Intervalltypen ergeben sich, durch Einschalten ästhetischer Wertung, Ruheklänge (ungefähr das, was wir gemeinhin als konsonierende Dreiklänge zu bezeichnen pflegen). Strebeklänge (abgeleitete, nicht selbständig empfundene Klänge, für die das 7. Obertonintervall typisch ist) und Dissonanzklänge (etwa alles, was entferntere Obertonbildungen und -beziehungen in sich birgt). Der Urton wird zur Quelle alles klanglichen Lichtes, das wie ein Spektrum unendlicher Spiegelungen und Zusammensetzungen fähig ist und mit dem Wunder eines göttlichen Geschenkes entzückt. Es entrollt sich im ganzen für den, der selbständig weiterzudenken vermag, ein fesselndes Bild von weiten und doch nicht komplizierten Dimensionen; die Darstellung eines Prozesses, der uns, transzendent empfunden, an Schopenhauer gemahnen mag, mit seinem Entstehen aus einer Urquelle voll verborgener Energien, die anschwellend zu höchster und farbiger Entfaltung drängen, bis zur kreisläufigen Rückkehr in ruhevolle Urmaterie. Damit ist auch die gedankliche und sogar logische Brücke zu jeder »problematischen« Musik, soweit sie gestaltet und suggestiv auftritt, geschlagen und konstruierbar; auch z. B. die Atonalität in ihren verschiedenen Ausmaßen, so schwer auch häufig die innere Einstellung gelingen mag, findet hier eine Lösung und ihre Voraussetzungen; man denke an Joseph Hauer und seine theoretische Prophetie, die nichts anderes als Rückkehr zum Quell der Natur, zu metaphysischen Gründen der Musik ist, während andere, wie Schönberg als ein Hineintauchen in deren letzte Unergründlichkeiten anmuten können. Ohne parteiliche Ansprüche, ohne Groll gegen Gewordenes und Werdendes wirkt das Werk, schon um der Biegsamkeit und Freiheit seines didaktischen Gebäudes willen, sympathisch und seine prinzipielle Gedankenwelt wird der jungen Generation Anregung geben können, in seinem Geiste weiter- und mitzubauen. Ein zweiter Teil, der noch zu erwarten ist, wird weitere Aufschlüsse über Achtéliks Lehre und deren Tragweite geben.

Max Broesike-Schoen

KARL HOLL: *Rudi Stephan. Studie zur Entwicklungsgeschichte der Musik am Anfang des 20. Jahrhunderts.* 2. Auflage. Feuer-Verlag, Leipzig 1922.

Nicht Kritik, sondern Überzeugung und Begeisterung aus dem persönlichen Verkehr mit dem gefallenen Komponisten bestimmen den Charakter dieser Studie. Von der ersten größeren Arbeit über eine so meteorartig aufgestiegene und jäh versunkene Künstlererscheinung wird man vorerst auch mehr nicht verlangen dürfen. Um so bleibender ist der dokumentarische Wert dessen, was der Verfasser aus der Quelle nächster Beobachtung über Stephans Schaffen und vor allem über seine Entwicklung zu sagen hat. Sie liegt uns nun ziemlich lückenlos offen. Wir übersehen seinen Weg von den ersten Eindrücken (Wagner, Strauß, als Gegengewicht Brahms, Bruckner, dann aber wieder Neigung zum Koloristischen bei Debussy, der Exotik, Delius und Skrjabin) über eine Auseinandersetzung mit den Problemen von Linienführung und Kontrapunktik bis zur Annäherung an das Ideal einer »Synthese von Sinnlichkeit und Geistigkeit«. Bemerkenswert ist besonders noch der starke Einfluß G. Capellens. Klar und scharfsinnig wird sodann Stephans synthetischer Stil in seinen Hauptmerkmalen gekennzeichnet. Seine Musik offenbart vor allem Lebenskraft, Sammlung und Folgerichtigkeit der Entwicklung. Hier und noch mehr bei der Analyse der einzelnen Werke hätte der Verfasser mit Notenbeispielen natürlich seiner Darstellung ein höheres Maß an Überzeugungskraft verleihen können. Der Untertitel der Schrift verspricht vielleicht mehr als er schließlich zu halten weiß. Die »Entwicklungsgeschichte der Musik am Anfang des 20. Jahrhunderts« erscheint etwas einseitig auf den »Fall Stephan« zugeschnitten. Ob Stephan in der heutigen Scheidung der Geister ein Vermittler und Führer geworden wäre, wer weiß es? Möge die anregende Studie von Holl wenigstens dem Vermächtnis des allzu früh Dahingeschiedenen in unseren Konzertsälen einen Weg bahnen helfen.

Willi Kahl

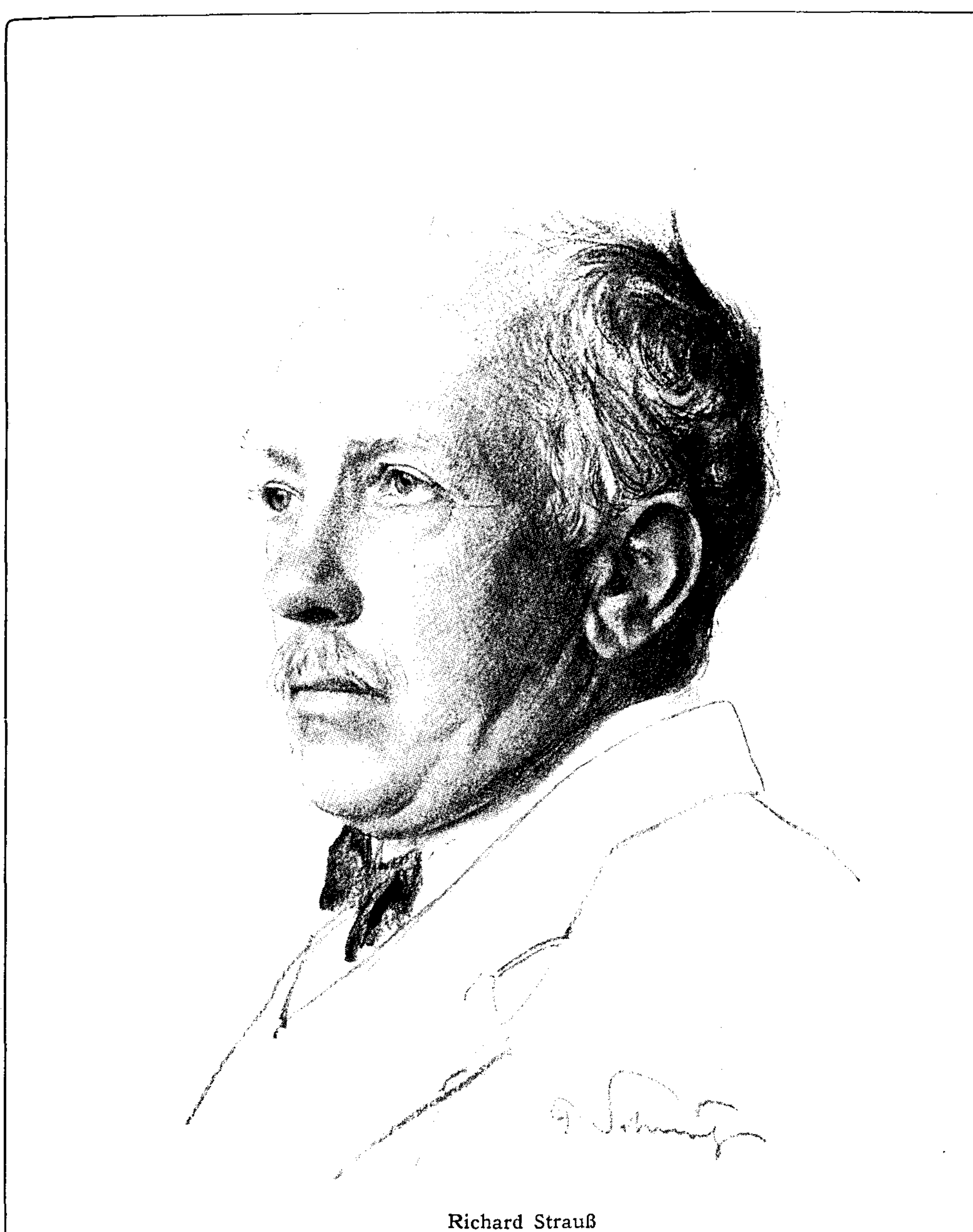
OSKAR BIE: *Das Rätsel der Musik. Zellenbücherei Bd. 61.* Verlag: Dürr & Weber, Leipzig 1922.

Auf gerade 100 Seiten plaudert der bekannte Verfasser von seinen Eindrücken, die er von der Musik im Laufe seines Lebens empfing. »Aus meinen musikalischen Erlebnissen und Bekenntnissen« hätte er seine Schrift benennen können. Man bemerkt auch in ihnen wieder seine auffallend starke und fast nach jeder Richtung hin leicht ansprechende musikalische Reizbarkeit. — Ohne zu verkennen, daß Bie mehr in der Musik sucht und findet als nur Empfindungen und Reize, spielen doch diese elementaren Qualitäten in seinen Ausführungen eine Rolle, die manchem zu gewichtig erscheinen wird, im Verhältnis zu dem Range, der diesen physiologischen Emotionen im Haushalt des musikalischen Kunstwerks zukommt. Doch wer gerecht ist, wird dieser Meinung manches entgegensetzen können. So das Einleitungskapitel, wo im Anschluß an Paul Bekkers soziologische Betrachtungsweise der Musik Ernstes über ihr Ethos und ihren »sphärischen« Charakter gesagt wird, ferner die Auslassungen über Opern und Oratorium. Wohltuend ist der ungezwungene Unterhaltungston, dem jede autoritative Anmaßung fern bleibt, und der doch ohne Aufheben manch feingeschliffenen Gedanken birgt. Wie man in einer lebhaft sprühenden Unterhaltung nicht bei jedem raschen Wort einhaken soll, so wäre es unangebracht, hier nach dem sachlichen Gehalt so manchen Satzes peinlich zu fragen. Das Büchlein soll nach den Worten des Verfassers nur anregen, Fragen anschneiden, aber nicht entscheiden, und in diesem Sinne kann man es wohl gelten lassen und es denen empfehlen, die zufrieden sind, wenn das Rätsel der Musik ihnen nach Schluß der Plauderei ebenso rätselhaft bleibt als zuvor. *Hermann Wetzel*

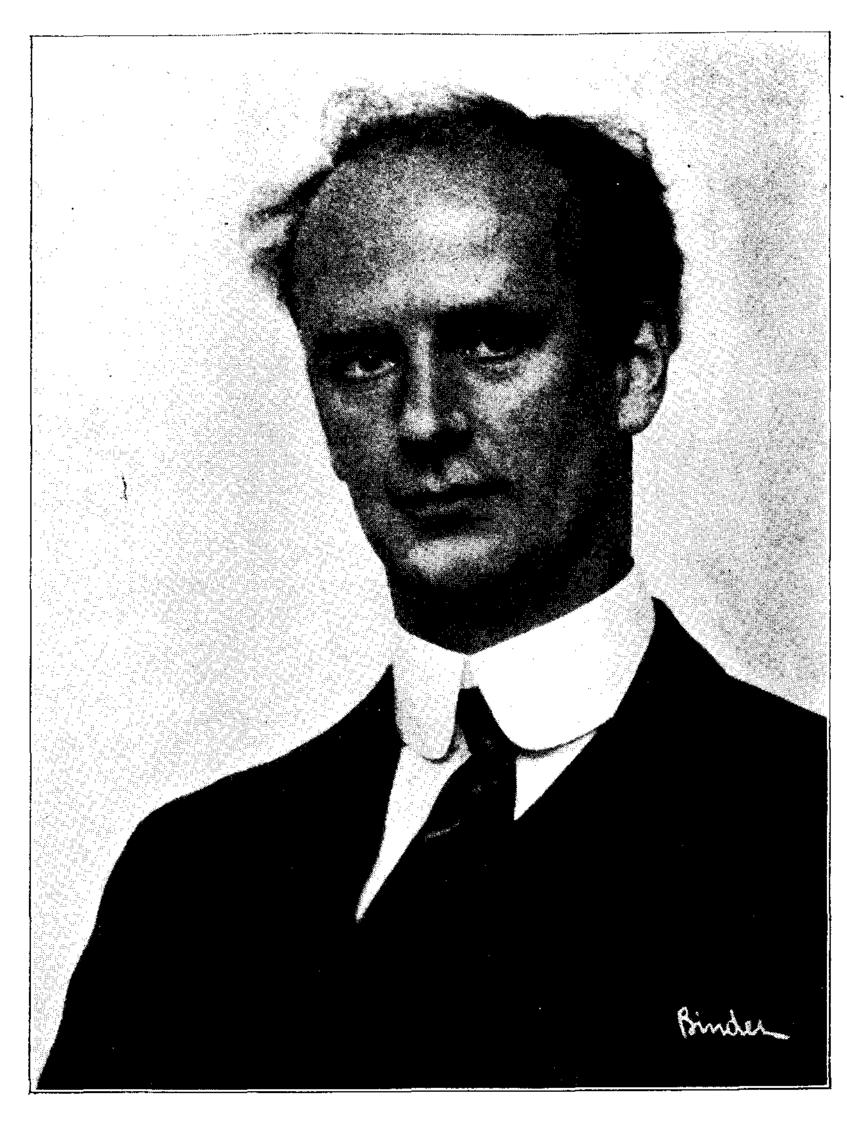
RICHARD SPECHT: *E. N. v. Reznicek. Eine vorläufige Studie.* Verlag: E. P. Tal & Co., Wien.

Eine »vorläufige« Studie nennt Richard Specht sein neuestes Büchlein. Vielleicht gibt es Leute, die statt dessen lieber sagen möchten: eine »verfrühte«. Diese brauchen sogar nicht einmal dem Lager jener eingeschworenen »Objektiven«, jener Distanzhalter um jeden Preis anzugehören, für die an und für sich schon jede Monographie über einen noch lebenden Künstler einen verwerflichen Unfug bedeutet. Vielmehr könnte ich mir sehr wohl vorstellen, daß auch von denen, welche, erfüllt von dem Pflichtbewußtsein des wahrhaft Mitlebenden, dem Spechtschen »Aufruf zur Betrachtung und zum Empfangen einer der wunderlichsten und anziehendsten Erscheinungen unserer Musikwelt« willig zu folgen bereit sind, manch einer Zweifel an der Existenzberechtigung des Buches in seiner jetzigen Gestalt hegt. Muß nicht gerade, wer mit Specht in dem viel umstrittenen Meister einen »Gewordenen, aber trotzdem immer noch einen Werdenden« erblickt, dazu kommen, das »Problem Reznicek« für »vorläufig« unlösbar zu halten, solange er nämlich hier (nach dem bekannten Grillparzerwort) »einen reichen Besitz, aber noch schönere Hoffnungen« *leben* sieht? Aber ich glaube, daß dergleichen Einwendungen diese Studie nicht im Kern treffen. Sie prätendiert ja gar nicht, irgendwelche Probleme *lösen* zu wollen. Bestenfalls zeigt sie welche auf. Im Grunde will sie aber nur Erscheinungen darstellen, Konturen nachzeichnen, psychologische Entwicklungen skizzieren. Gerade weil hier die Linien in denkbar krausester Verworrenheit auseinanderlaufen, mußte diese Aufgabe, um überhaupt den »Fall Reznicek« erst dem allgemeinen Verständnis nahezubringen, notwendig einmal in Angriff genommen werden. Wie er sie gelöst hat, wie er in knappster, nicht einmal in der Disposition ganz den Improvisationscharakter verleugnender, dabei sprachlich aufs glänzendste geschliffener, espritgewürzter Darstellung die seelischen Bedingtheiten dieses seltsam widerspruchsvollen Lebens und Schaffens bloßzulegen vermocht hat, das dürfte dem oft erprobten Meister der »psychographischen« Skizze nicht leicht einer nachmachen. Vorbildlich insbesondere, wie der Verfasser bei aller unverhohlenen Subjektivität seiner Einstellung doch die persönlichen Werturteile unaufdringlich in den Hintergrund stellt, wie er andererseits aber, wo es ihm geboten scheint, auch sachlich kritische Einwendungen nicht unterdrückt. Zeichnet diese Unvoreingenommenheit, diese vornehme Unparteilichkeit der Haltung den Spechtschen Essay vor vielen anderen Produkten der monographischen Literatur über Mitlebende aus, so steht er an Wärme und Überzeugungskraft apologetischer Begeisterung gewiß hinter keinem derselben zurück und wird als weithin schallendes Bekenntnis eines Ernstzunehmenden sicherlich zu seinem Teil Liebe und Verständnis für den oft verkannten Meister, dem es gilt, wecken und mehren helfen! *Alfred Morgenroth*

SIEGMUND v. HAUSEGGER: *Betrachtungen zur Kunst. Gesammelte Aufsätze.* Verlag: C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig.



Richard Strauß
nach der Zeichnung von Ferdinand Schmutzer



Wilhelm Furtwängler
nach einem Lichtbild des Atelier Binder, Berlin

»Gewiß ist dieser Siegmund v. Hausegger, so wenig wie er etwa einen unserer wohlgefällig eleganten und angenehm glatten Orchesterleiter nur vorstellt, wahrlich auch kein bequem durchsichtiger, äußerlich glänzender, geschweige denn blendender und besonders nicht von der Oberfläche her leicht eingänglicher Schriftsteller, wenn er schon einmal die Feder in die Hand nimmt und statt in Notenköpfen mit Buchstaben mehr oder minder Fraktur schreibt; allerdings nicht immer das ,suaviter in modo' steht dann bei ihm im Vordergrunde, wohl aber ein ,fortiter in re' ihm jederzeit zur Seite, und etwas Herbes, Hartes, wo nicht gelegentlich Kantiges und Starres, ja sogar Knorriges hängt seinem tief ernsten Charakter und fast kunstasketischen Wesen mitunter wohl auch an, in das man sich bei voller Sammlung erst einlesen, bereitwillig mit der Zeit eingehen, sich innerlich ganz einstellen muß.« So charakterisiert Arthur Seidl in seinem temperamentvollen Geleitwort zu Hauseggers Aufsatzsammlung das Wesen des Autors. Die Charakteristik trifft den Nagel auf den Kopf. Zwar, wenn man eingelesen ist, findet man auch an der herben Süße dieses Stils sein Wohlgefallen, immer aber empfindet man seine herzliche Freude an der offenen, ungeschminkten, »tapferen« Art, mit der Hausegger seine Bekenntnisse vorträgt. Ob es sich nun um Grundsätzliches oder Polemisches, über Tagesfragen der produktiven und reproduktiven Kunst oder um Distanz zu künstlerischen Persönlichkeiten handelt. Immer spricht aus diesen Aufsätzen eine »anima candida«, der deutschsein nicht Lippengebet ist, sondern der Weg zu innerer Reife und Überzeugungstreue.

E. Rychnovsky

PETER RAMUL: *Die psycho-physischen Grundlagen der modernen Klaviertechnik.* Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig 1923.

In der klavierpädagogischen Literatur wird vorliegende kleine Schrift ihren Platz ausfüllen, auch ohne daß ihr Inhalt hält, was der vielleicht etwas anspruchsvoll klingende Titel verspricht. Wem ein Werk vom schweren Kaliber des bekannten Breithauptschen Buches unzugänglich bleibt, der kann sich hier über manche psychologische und mechanische Fragen der Klaviertechnik bequemer orientieren. Für die verschiedenen Spielarten wird jeweils ein reiches Material von Etüden und Vortragsstücken namhaft gemacht, wie die Schrift sich überhaupt bemüht, die theoretischen Erörterungen praktisch auszuwerten. Dazu dienen am Schluß auch zwei kaviertechnische Analysen der »Variations sérieuses« von Mendelssohn und der Chopinschen Etüden.

Willi Kahl

JULIUS SCHLOSSER: *Unsere Musikinstrumente.* Eine Einführung in ihre Geschichte mit 78 Abbildungen auf 24 Tafeln. Kunstverlag: Anton Schroll & Co., Wien.

Die Musikinstrumentenkunde fordert eine dreifache Darstellung: Die *systematische*, von den akustischen Gesetzen der Tonerzeugung ausgehende, die *historisch-ethnologische*, die durch die Arbeiten Kurt Sachs wissenschaftlich ausgebaut wurde, ihr folgt der Verfasser, der, von Haus aus Literarhistoriker (wenn ich nicht irre), sich als Verwalter und Neugestalter der staatlichen Instrumentensammlung in Wien, die durch ihre Herkunft aus den fürstlichen Sammlungen der Schlösser Ambras und Catajo einzigartig ist, zum Kenner dieses verwickelten Stoffgebietes eingearbeitet hat. Er gibt hier einen klar geschriebenen Überblick über die Herkunft der heute üblichen Musikinstrumente aus den ältesten Zeiten (meist aus dem Orient) her, und folgt der Entwicklung bis zu unseren Tagen und ihren Experimenten. Wir haben bisher keine so klar und knapp gefaßte Einführung in den Stoff, denn die heute verbreiteten populären Instrumentenkunden verfolgen (von Musikern für Musiker geschrieben) den dritten nur bedingt zulässigen Weg der Orientierung nach vorwiegend *praktisch musikalischen* Gesichtspunkten. Durch viele treffliche Abbildungen unterstützt, ist das kleine Buch ein wertvolles Hilfsmittel für jeden, der wissen will, woher unser Tonwerkzeug stammt.

THUSNELDA FETZER: *Lehrgang zur Bildung des Klangbewußtseins.* Verlag: J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart-Berlin 1921.

Dieser bescheidene Versuch an einer großen, theoretisch wie künstlerisch gleich wichtigen Aufgabe berührt sympathisch durch eine gewisse Bescheidenheit und Natürlichkeit des Geschmacks, wie er sich in den Übungsbeispielen zeigt. Des Prinzipiellen der gestellten Aufgabe wird leider mit keiner Silbe gedacht, und das enthebt den Referenten der Verpflichtung, mehr über diese kleine Arbeit zu sagen.

Hermann Wetzel

MUSIKALIEN

ANTON BRUCKNER: *Quintett für 2* Violinen, *2 Bratschen und Violoncell.* Nach dem *Originalmanuskript neu revidiert und herausgegeben von Josef V. Wöss.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Durch seinen langsamen Satz in as-moll nimmt dieses Quintett in der Quintett-, ja in der ganzen Kammermusikliteratur einen ganz besonders hohen Platz ein. Auch die beiden Ecksätze bergen namentlich in ihren Gesangsthemen Einfälle, wie sie nur ein gottbegnadetes Genie haben kann. Ob die kleinen Abweichungen von der zu des Komponisten Lebzeiten erschienenen ersten Ausgabe Verbesserungen oder Verschlechterungen sind, ist schwer zu entscheiden.

RICHARD STÖHR: *Konzertphantasie für Violine mit Orchesterbegleitung op. 50.* Verlag: C. F. W. Siegels Musikalienhandlung, Leipzig.

Ein wertvolles, an Bachsche Großzügigkeit bisweilen gemahnendes, mir mit Klavierbegleitung vorliegendes Werk, dessen choralartiges zweites Thema ganz besonders eindrucksvoll erscheint. Aus dem Titel geht ohne weiteres hervor, daß virtuose Technik verlangt wird. Vor allem ist Sicherheit im Oktavenspiel und in Doppelgriffen erforderlich. Ich denke, daß diese Fantasie im Konzertsaal sich wirkungsvoll erweisen wird.

ROBERT GUND: *Sonate für Violine und Klavier op. 33.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Ein sehr bemerkenswertes Werk, auf das insbesondere die konzertierenden Künstler hingewiesen seien. Die Erfindung ist sehr reich, die äußere Form ausgezeichnet. Gund, der die bisherige Schreibweise seines Namens (Gound) abgelegt hat, offenbar, um nicht als Abkömmling der Franzosen zu gelten, bringt auch in harmonischer und rhythmischer Hinsicht Eigenartiges, fühlt sich aber entschieden als Romantiker; dies zeigt sich vornehmlich in manchen geheimnisvollen Stellen des groß angelegten und dabei sehr viel Poetisches enthaltenden ersten Satzes und in dem ganz entzückenden an Schubert gemahnenden Intermezzo. Edel ist der langsame Satz. In dem abwechslungsreichen Finale fesselt namentlich das Gesangsthema.

E. FALTIS: *Trio für Klavier, Violine und Violoncell op. 4.* Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Wüßte ich nicht, daß hinter dem E. als Vornamen sich eine Eveline verbirgt, so wäre ich nie darauf gekommen, daß dieses kraftstrotzende, in mächtigen Steigerungen sich ergehende, in harmonischer und rhythmischer Hinsicht keineswegs alltägliche Pfade wandelnde ausgezeichnet gearbeitete Werk von einer Dame herrührt. Sie verleugnet namentlich in dem Schlußsatz ihre deutsch-böhmische Abkunft nicht, doch stört es mich etwas, daß sie ihr Trio äußerlich sehr ähnlich wie das in derselben Tonart stehende Smetanas beginnen läßt. Recht hoch führt sie das Violoncell hinauf; merkwürdigerweise bedient sie sich dafür auch des Violinschlüssels in Lagen, für die eigentlich nur der Baßschlüssel in Frage kommen kann. Doch das sind Ausstellungen, die dem großen musikalischen Wert dieses in der Ausführung nicht leichten, namentlich von dem Klavieristen viel verlangenden Werkes keinen Abbruch tun können. Hoffentlich veröffentlicht der Verlag auch noch das andere Klaviertrio dieser bisher vornehmlich durch Lieder bekannt gewordenen Tonsetzerin; wie das vorliegende hat es, aus der Handschrift vorgetragen, im Konzertsaal sich schon bewährt. *Wilhelm Altmann*

E. WALCKIERS: *Großes Konzertquartett für vier Flöten, fis-moll op. 46.* Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Berlin-Leipzig.

Eine Partitur des Werkes liegt nicht vor und diese aus den vier Flötenstimmen selbst auszuschreiben ist keineswegs Aufgabe des Referierenden. So kann ich nach Durchsicht der einzelnen Stimmen nur feststellen, daß das Quartett von einem erfahrenen Praktiker geschrieben ist, der alle flötenmäßigen Effekte weidlich auszunutzen weiß. Die Harmonien sowie die formale Themenanordnung bewegen sich in alten Bahnen. Die Beschränkung auf vier große Flöten bringt den Vorteil der leichteren Ausführbarkeit.

G. FEITEL: *Sonate für Violine und Klavier in F-dur.* Verlag: Gebrüder Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Die Eierschalen der Schule kleben dieser Arbeit an. Das würde aber nicht viel besagen — es ist ein Fehler, den jeder Anfänger zeigt —, wäre nur die kleinste Originalität in der Erfindung der Motive, in der Harmonie oder der Formgebung vorhanden. Das ist leider nicht der Fall und gerade in der Hauptsache, beim Erfinden seiner Motive, ist Feitel sehr kurzatmig, im Formalen schülermäßig. So war ein innerer Grund zur Drucklegung dieses Werkes nicht gegeben.

ARNOLD MENDELSSOHN: *Violinkonzert. op. 88.* Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Ein Protest gegen das wenig Geigenmäßige der in den letzten zwei Jahrzehnten erschienenen Violinkonzerte, greift dieses Werk die Tugenden der Altklassiker mit starker Hand heraus. Sowohl der Violin- als auch der Klaviersatz sind meisterlich, wenngleich mir der erstere oft zu sehr auf bloßes Figurenwerk beschränkt erscheint. Meisterlich ist aber vor allem die motivische Durcharbeitung und formale Anordnung, stark der geistige Inhalt des ersten Satzes. Das Adagiothema ist nicht sehr tief, das Eingangsthema des Finalsatzes (im Gegensatz zu dem pathetischen Anfang des Werkes) spielerisch und leicht hüpfend gehalten. Dieses Thema aber wird dem Werk, so oft es gespielt wird (und es sollte um seiner hohen Qualitäten willen viel gespielt werden) zu einem starken Publikumserfolg verhelfen, während Musiker sich in die Poesie der breiten Ausspinnung des ersten Satzes vertiefen werden. Das Konzert sei allen Violinvirtuosen warm empfohlen. *Robert Hernried*

PAUL JUON: *Sonate für Pianoforte und Violine. op. 69.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Wie die meisten mir bekannten Werke Juons weist auch diese Sonate eine Mischung von deutschem und slawischem Geist in Erfindung und Harmonik auf. Das ist nicht immer einwandfrei, aber doch meist sehr reizvoll, zumal der Komponist Technik und Form in der Gewalt hat und sich stets als echter Musiker von Gedankenfülle und Geschmack erweist. Von den drei Sätzen der Sonate, die in ihrer einander ergänzenden Stimmung ein einheitliches, wenn auch sehr abwechslungsreiches Bild ergeben und die Hand des gewiegten Kenners immer verraten, halte ich das Largo für den bedeutendsten, auch der Endsatz ist fesselnd. Für die Geige ist die Sonate zwar ziemlich schwierig, aber doch auch recht dankbar geschrieben, auch die Klavierstimme bietet einem guten Spieler lohnende Aufgaben. An das Zusammenspiel stellen alle drei Sätze sehr hohe Ansprüche. *F. A. Geißler*

FRITZ v. BOSE: *Thema und Variationen. op. 17.* Verlag: Steingräber, Leipzig.

Dem Werk liegt ein interessantes Thema zugrunde. In zehn Veränderungen hören wir die verschiedenartigsten Auslegungen des Gedankens; Wohlgelungenes, Gehaltvolles steht neben Leichtwiegendem, namentlich enttäuscht die dritte Variation, die sich wie überhaupt das ganze Werk an Schumann anlehnt; von einer gewissen akademischen Kühle scheint sich der Komponist in dem op. 17 nicht freimachen zu können.

HERMANN KÖGLER: *Variationen über ein eigenes Thema. op. 30.* Verlag: Steingräber, Leipzig.

Eigenartiger, ursprünglicher gibt sich dieses Werk, dessen Faktur fesselndere Züge aufweist und dessen Gedankengänge mehr überzeugen und erwärmen. Während Bose im Unterricht ausgezeichnete Dienste leisten wird, strebt Kögler mehr in den Konzertsaal. *Martin Frey*

HANS KOESSLER: *Suite (Pastorale-Elegie-Canzone-Arietta-Fuga) für Violine und Orgel.* Verlag: N. Simrock, Berlin, 1922.

Diese schlichten, aber warmempfundenen, auch sehr gut einzeln verwendbaren Stücke können für kirchliche Musikaufführungen nachdrücklich empfohlen werden. Klar in der Form, ansprechend in ungekünstelter Ausdrucksweise, im besten Sinne volkstümlich, halten sie sich frei von Kitsch und Sentimentalität und verraten in der kontrapunktisch wie klanglich geschickten Gegenüberstellung der Violine und der Orgelfarben, endlich auch in dem wirklich guten Orgelsatze den erfahrenen Könner.

ORGELWERKE BERÜHMTER MEISTER. *Herausgegeben von Günther Ramin.* Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Karl Straubes Schüler und Nachfolger an der Thomasorgel in Leipzig setzt hier die von jenem begonnene Arbeit der Herausgabe wertvoller Orgelwerke für Studium und praktischen Gebrauch mit Erfolg fort. Von den zu Bach hinführenden Meistern des 17. Jahrhunderts sind Frescobaldi mit einer Canzone, der treffliche, Buxtehude geistesverwandte Norddeutsche Vincent Lübek mit einem anmutigen Präludium mit Fuge vertreten, Buxtehude selbst mit der aus der Gesamtausgabe bekannten Fuge g-moll. Von neueren enthält das Heft ein Choralvorspiel von Brahms und einen Sonatensatz Rheinbergers. Für die besondere Bearbeitung von Bachs bekanntem Pastorale liegt kaum ein Grund vor. Ramins Bearbeitungen beschränken sich auf das Ziel, das Eindringen in den formalen Aufbau der Werke und damit ihre plastische Darstellung

durch genaueste Angabe der Manualverteilung und Andeutung registrativer Art zu erleichtern, enthält sich aber sonst willkürlicher subjektiver Ausdeutungen. Darin mag ihr besonderer Wert erblickt werden.

Ernst Schnorr v. Carolsfeld

WILHELM GROSZ: *Liebeslieder, op. 10; Rondels, op. 11 (für Gesang und Klavier).* Verlag: Universal-Edition, Wien.

In Musikerkreisen hat man schon geraume Zeit den Namen Wilhelm Grosz mit Achtung und größtem Respekt genannt. Es scheint, als ob das Werk dieses Vollblutmusikers nun auch in weitere Kreise dringt. Betrachtet man sein Werk (jedenfalls diese op. 10 und 11) vom Standpunkt radikaler Moderne, kommt man zum Schluß, daß es eigentlich damit herzlich wenig zu tun hat. Und doch ist Eigenes, Ureigenstes in dieser Musik. Welch eine feine Einfühlung in den Charakter der verschiedenen Volks-liebes-lyriken! Nr. 3 der Liebeslieder (»Aus dem Magyarischen«) ist geradezu ein Meisterstück der Charakterisierungskunst. Alle Lieder sind fern von reinem Intellektualismus. Grosz macht eben Musik im wahren Sinn. Nicht einmal klammert er sich ans Textwort, ein frisch sprudelnder Melodien- und Gedankenstrom quillt aus jedem Takt. Warum singen Sänger und Sängerinnen nicht einmal *diese* Lieder, mit denen sie bei jedem Publikum, sei es reaktionär oder revolutionär, reichen Beifall ernten müßten? Es muß doch nicht immer die »Heimliche Aufforderung« oder »Freundliche Vision« sein. Ein Wilhelm Grosz ist berufen, dem Schlendrian unserer Konzertprogramme Einhalt zu gebieten. Er könnte Brücke werden zu vielem anderen. Schon etwas schwieriger sind die »Rondels«. Wenn auch op. 10 ebenfalls mit Kammerorchester gedacht ist, so vermisse ich bei op. 11 eigentlich die Orchesterfarbe. Es ist da so manches, was auf dem Klavier verwischt erscheint und im Orchester unerhört wirken kann. Ich muß immer an Mahler denken bei diesen drei Stimmungsbildern. Mag vielleicht daran ein oder die andere harmonische oder melodische Wendung Schuld tragen. Es spricht auch wiederum für den Musiker Grosz, daß er sich wunderschöne Texte ausgesucht hat, die er mit Musik erfüllen konnte. Und er hat sie erfüllt.

ERNST KANITZ: *Drei Lieder, op. 5; Drei Lieder, op. 8 und 9 (für hohe Stimme und Klavier).* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Soviel mir bekannt ist, ist der Komponist ein Schreker-Schüler. Wüßte man es nicht vorher, so würde man darauf schwören, wenn man die erste Seite des op. 5 gesehen hat. Das soll kein Vorwurf sein. Von seinem Lehrer, und einer Persönlichkeit wie Franz Schreker es ist, in seinem op. 5 noch bis zu einem gewissen Grade abhängig zu sein, ist wahrhaftig keine Schande. So ist als erstes und wesentlichstes über diese Lieder zu sagen: sie klingen. Sie sind sangbar, sie haben unweigerlich einen eigenen harmonischen Reiz. In op. 8—9 stört mich teilweise die etwas »italienisierende« Melodik. Hier scheinen die harmonischen Einflüsse des Lehrers schon etwas weniger ohrenfällig. Aber recht erwärmen können mich die Lieder nicht, ich habe immer das Gefühl, daß sie etwas »angehört« sind; man fühlt fremde Einflüsse, ohne daß man sie direkt am Schopfe fassen kann. Im Konzertsaal, gut gesungen und gut begleitet, werden diese Liederzyklen ihre Wirkung nicht verfehlen.

RUDOLF RÉTI: *Sechs Liebesgesänge, op. 5 (Heft I und II).* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Die fremden Einflüsse, die bei Kanitz durchklingen, füllen hier mehr. Schönbergs Geist schwebt über diesen Liedern, und Debussy, Ravel und sonstige Jungfranzosen scheinen Pate gestanden zu haben. Aber trotzdem gefallen mir Rétis Gesänge besser als die Kanitzschen Lieder. Es ist ein strebender Geist, der diese Gesänge schrieb; eine Begabung *mußte* sich hier aussprechen. Es scheint im ersten Augenblick sehr »intellektuell« — aber bei längerem Hinhören und bei eingehenderer Beschäftigung findet man unter dieser Scheinbarkeit eine tiefe Innerlichkeit, wie sie heute selten (leider allzu selten) zu finden ist. Wenn man Křenek und manches von Hindemith gehört hat, wird man ja so bescheiden in seinen Ansprüchen und ist glücklich, wenn man bei einem Komponisten nur etwas Ehrlichkeit findet. Man mag über die Lieder streiten — daß sie grundehrlich sind, das glaube ich herausgefunden zu haben. Und das ist Dankes wert.

Ernst Viebig

BRUNO WEIGL: *Fünf Gesänge für eine Baritonstimme und Klavier op. 22.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Nach Dichtungen aus der Rhapsodie »Höre mich reden, Anna-Maria« von Armin T. Wegner hat Weigl in seinem 22. Opus fünf Gesänge zusammengestellt, die ein einheitliches

Ganzes bilden. Ein modern empfindender und technisch modern denkender Musiker spricht hier zu uns. Das Schwergewicht dieser Lieder liegt in der Klavierbegleitung, die einen vollendeten Klavierspieler verlangt.

WILLY BARDAS: *Sieben Volkslieder aus dem 17. Jahrhundert, für zwei Singstimmen (Sopran und Alt) und Pianoforte gesetzt.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Es war eine hübsche Idee, daß der Komponist aus dem großen Liederschatz des 17. Jahrhunderts ein paar Juwelen für Sopran und Alt bearbeitet hat. Da die Singstimmen sehr dankbar gesetzt sind und auch die Klavierbegleitung nirgends den Charakter des Volkstümlichen aufgibt, dürften diese drei Liederhefte bald weite Verbreitung finden.

E. Rychnovsky

PAUL HASENCLEVER: *Rhapsodie für Gesang und Klavier. op. 1.* Verlag: Rudolf Kaemmerer, Dresden.

Der Komponist bindet hier fünf Gedichte sehr unterschiedlicher Dichter zu einem Strauß als Untergrund für eine Liedersuite zusammen. Dabei sind wohl mehr die musikalischen Gründe abwechselnder Bildhaftigkeit als solche gedanklicher Art maßgebend gewesen. Bemerkenswert erscheint bei diesem op. 1 aus dem Jahre 1922 die außerordentliche Zurückhaltung im Ausdruck und das Streben nach geschlossener sanglicher Melodie, wie überhaupt Hasenclever großen Wert auf die rein musikalische Architektonik legt. Die Singstimme ist zeitweise nichts als Glied des allgemeinen Stimmgeflechts, und die sprachliche Gliederung des Gedichts für den musikalischen Bau wichtiger als das einzelne Wort und sein Begriff für den musikalischen Ausdruck. Die Stücke sind, wenn sie zum Teil auch besondere Einstellung verlangen, nicht allzu schwer und beanspruchen Mittelstimmen (b-gis''). In der Erfindung bieten sie nichts Ungewöhnliches, was aufhorchen ließe.

ALEXANDER JEMNITZ: *Elf Lieder für eine Singstimme und Klavier. op. 15.* Wunderhorn-Verlag, München-Köln-Leipzig.

Hier sind wir bei einem Sucher nach Neuland angelangt, der, wenn er auch schon längst andere Wege geht, seine Herkunft von Reger nicht ganz verleugnen kann. Außer manchen Ähnlichkeiten in der Faktur teilt er mit ihm das unsinnliche Verhältnis der menschlichen Stimme gegenüber. Diese deklamiert in einigen Liedern sehr scharf, gönnt sich in anderen auch einen breiteren melodischen Bogen — so in der von Wärme erfüllten Nr. 8, »Deine Rosen« — aber tragende Kraft besitzt die Melodik nicht. Jemnitz will von der illustrativen Lyrik unserer Zeit los, sucht daher auch im Klavierpart reine Stimmung zu geben, aber es bleibt alles etwas nüchtern und gewollt. Einige Lieder, wie die »Ilse« (Wedekind), »In der Sonnengasse« (Arno Holz), »Auf deiner blauen Seele« (Lasker-Schüler) sind sogar reine Abstrakta geworden.

Max Hehemann

ALEXANDER SCHWARTZ: *op. 23, Vier Lieder nach Dichtungen von R. Dehmel.* Verlag: Otto Junne, Leipzig.

Gehaltvolle Gesänge, nicht leicht vorzutragen; sehr gewählte, hier und da auch gequälte Musik. Sehr eigenartig wirkt das »Lied an den Mond« mit dem Triolenorgelpunkt auf as''-as'''-as''. Den Preis möchte ich dem »Nachtgebet« zuerkennen.

ALFRED SITTARD: *Fünf Volkslieder, für gemischten Chor gesetzt, in 2 Heften.* Verlag: Otto Junne, Leipzig.

Wenn man Othegravens Bearbeitungen alter Volkslieder die Prädikate meisterhaft und virtuos beilegen muß, so genügt hier die Bezeichnung »meisterhaft«. Der Satz ist kunstvoll und doch dabei natürlich, eine höchst dankbare Aufgabe für jeden gemischten Chor. Es seien hier die Namen der Lieder angeführt: »In dulce jubilo«, »Frau Nachtigall wach auf« und »Heimat« im ersten und »Abendständchen«, »Burschen heraus« im zweiten Heft.

PHILIPP GRETSCHER: *op. 105. Fünf Lieder auf Gedichte von Hermann Ploetz.* Verlag: Steingräber, Leipzig.

Gutgesetzte, warm empfundene Lieder, Hausmusik im besten Sinne des Wortes.

PHILIPP GRETSCHER: *op. 103. Vier Lieder auf Gedichte von Detlev von Liliencron.* Verlag: Steingräber, Leipzig.

Höher im Werte stehen diese Gesänge; man spürt, daß die Poesien eines Liliencron dem Tondichter das Herz höher schlagen ließen. Es sind reizvolle Gebilde, die überall gern gesungen und gern gehört werden dürften. Da die Klavierbegleitung keine schwierigen Probleme stellt, könnten die Lieder weiteste Verbreitung finden.

Martin Frey

OPER

BERLIN: Giacomo Puccini, dem alle feindlich gezückten Federn einseitiger Kritiker nicht seine Weltenhöhe rauben können, hat seine Gegner immerhin etwas in Verlegenheit gebracht. Denn das bisher letzte Werk des über Sechzigjährigen, das eben in der Berliner *Staatsoper* aufgeführte *Triptychon*, schließt doch als letztes Stück den »*Gianni Schicchi*« in sich, dem man künstlerische Eigenschaften nicht absprechen kann. Glücklicherweise läßt sich beim Text einhaken, der mit einem Toten Schindluder treibt. Eine grausame Burleske zeigt doppelt geprellte Erben im Sterbezimmer. In Italien haben auch sehr ernste Menschen die Grausamkeit nicht empfunden; ich selbst, zu meiner Schande muß ich's gestehen, habe dort an der Burleske nicht den geringsten Anstoß genommen und nur das Wohlige eines heiteren Kunstwerks gefühlt.

Die Stärke des Einakters ruht darin, daß die Lyrik, eben der schwächste, weil süßeste Teil des Puccinischen Werkes überhaupt, hier in den Hintergrund tritt, dagegen die Heiterkeit auf die eigene Formel Puccinis gebracht ist. Ohne die festgelegten Züge zu verleugnen, ist hier aus der Einmotivik eine Einheitlichkeit der Begleitmusik entwickelt, die dem Wort wie dem Ton zwanglos entgegenkommt. Wer Puccini nie überschätzt, aber auch nie unterschätzt hat, wird mit Freuden hier künstlerische Erfüllung des Mannes finden. Sein begrenztes Eigenwesen konnte sich nicht glücklicher, positiver äußern als hier.

Wie Puccini, so ist auch die Staatsoper auf der Höhe. Der burleske Ton ist getroffen und festgehalten. Ein Triumph des Spielleiters *Karl Holy*. Wer ihn in Italien gesehen hat, wird den Gianni Schicchi anders, aber nicht pointierter gefunden haben als durch *Theodor Scheidl*. Das natürliche Schwergewicht ist überwunden. Unter den Erben hat Betto von Signa in der Person *Herbert Stocks* eine Mischung von Feistheit und Trinkfestigkeit, die auch die Geste dieses Landflegels bezeichnet. Es stört nur die unitalienische Inszenierung Pirchans. *Fritz Stiedry* gibt der Neuheit den Charakter, den sie hat. — Im übrigen zahlreiche Gastspiele. *Richard Tauber*, dessen geschliffene Kunst dem Ottavio zugute kommt, *Elisabeth Schumann*, ein liebenswürdiges Zerlinchen.

Adolf Weißmann

AMSTERDAM: Ein holländisches Opernunternehmen hat sich auf die Dauer nie halten können und blieb in seinem Bestehen immer abhängig von der Initiative einzelner Privatpersonen. Es fehlt jede durch eine sichere finanzielle Basis gesicherte Kontinuität künstlerischer Arbeit. Auch das augenblicklich unter dem Namen »Nationale Opera« bestehende Unternehmen kann nicht als Kunstinstitut in höherem Sinne bewertet werden. Um so bedeutsamer war von vornherein die Aufgabe der im Jahre 1883 gegründeten »*Wagner-Vereinigung*«, die alljährlich einige Festaufführungen Wagnerscher Werke veranstaltete und dadurch zur Kenntnis und zum Verständnis musikdramatischer Kunst in dem sonst ganz konzertmäßig orientierten Holland wesentlich beitrug. Während die Wagner-Vereinigung seit Kriegsende ihre regelmäßigen Aufführungen eingestellt hatte, ist sie nunmehr durch Fusion mit dem *Concertgebouw* zu neuem Leben erweckt. Man beabsichtigt weiterhin auch klassische und moderne Werke der Opernliteratur zur Aufführung zu bringen. Mit »Tristan und Isolde« griff man zunächst die Pflege Wagnerscher Kunst wieder auf. Der Meisterschaft *Karl Mucks* verdankt man an erster Stelle eine ganz außerordentliche Aufführung. Die Regie führte *Anton v. Fuchs* (München). Unter den Darstellern ragte Frau *Wildbrunn* als Isolde und *Maria Olszewska* hervor. An Stelle des durch eine Amerikatournée verhinderten Urlus sang *Otto Wolf* aus München den Tristan. Unerhört klangschön spielte das Concertgebouworchester, getragen von der beseelenden Kraft des Dirigenten. Muck, dem würdigsten Träger der Bayreuther Tradition, galt dann auch vor allem der begeisterte Dank des festlichen Hauses.

Rudolf Mengelberg

BRESLAU: Als Richard Straußens »Salome« vor 17 Jahren zur Welt kam, war unsere Opernbühne nach der Dresdener die zweite, die sich des interessanten Geschöpfes annahm, mit einem Erfolgsnachhall, der sich bis nach Wien und Budapest fortpflanzte, da der damalige Leiter des Stadttheaters, *Theodor Loewe*, seine Vorstellung an die Ufer der Donau spazieren führte. Dann waren ohne ersichtlichen Grund die gegenseitigen Beziehungen unterbrochen worden, denn während der ganzen Dauer der städtischen Intendanz ist »Salome« nicht bei uns

erschienen. Jetzt hat der neue Intendant *Heinrich Tietjen* das Werk wieder aufgenommen, da ihm in *Violetta Strozzi* eine persönlich ganz ungewöhnlich qualifizierte Darstellerin der Titelrolle zur Verfügung steht. Ihr junger Sopran ist den Heroinenforderungen der Salome noch nicht völlig gewachsen, aber was ihm an robuster Kraft fehlt, das ersetzt seine dunkle, herbe Schönheit. Dazu ist Frau Strozzi eine rassige Schauspielerin und sogar imstande, den Tanz der sieben Schleier mit allen exotischen Reizen, die die schwüle Situation erfordert, zu schmücken. Neben ihr hielten sich *Paul Maier* (Herodes) und *Robert Korst* (Jochanaan) im Vordergrunde der von *Ernst Mehlich* temperamentvoll durchglühten Aufführung. Mit ihrer Inszenierung war ein Gastregisseur, *Friedrich Schramm* aus Darmstadt, betraut worden. Er bediente sich guten Geschmackes voll der vorhandenen Dekoration und blieb dem Vorgange an Beleuchtungszaubern nichts schuldig. Herr Schramm wurde uns verpflichtet.

Dagegen ist der Wettbewerb um den einen vakanten Kapellmeisterposten noch nicht entschieden. In engster Wahl stehen nunmehr *Felix Wolfes*-Halle und *Fritz Volkmann*-Nürnberg, die sich beide — dieser mit »Holländer« und »Fidelio«, jener mit »Siegfried« — unter erschwerenden Umständen als gleich schlagfertige Führer improvisierter Ensembles erwiesen haben. Freilich ist dies nicht die sicherste Art, die *künstlerische* Persönlichkeit eines so plötzlich an das Pult gestellten Dirigenten erkennen zu lassen, da er sich dabei höchstens über seine handwerkliche Meisterschaft ausweisen kann. In diesen Tagen soll Herr Wolfes noch »Aïda« oder »Salome« betreuen. Dann wird vermutlich die Entscheidung fallen, die, wen sie auch treffen möge, unserer Oper eine wertvolle Kraft zuführen dürfte.

Max Roth (Wiesbaden), unser früherer Bariton, der uns, nunmehr als Gast, in diesem Winter schon vier oder fünf seiner blendenden italienischen Spezialitäten vorgeführt hat, erschien endlich wieder einmal als deutscher Meister, als Hans Sachs, den er mit außerordentlicher Stimmpracht und reifer musikalischer Weisheit ausstattet. Als dramatisches Individuum ist dieser Sachs noch zu jugendlich lebhaft, zu kavaliershaft, zu — Stolzingmäßig geraten, aber Roth, wohl der Begabteste im deutschen Baritonistennachwuchs, wird die kleinen, liebenswürdigen Schwächen seiner Charakterzeichnung des liebwerten Schusters vermutlich sehr bald verschwinden machen. *Erich Freund*

DRESDEN: Eine recht niedliche Aufführung von Mozarts Jugendoper »Die Gärtnerin aus Liebe« fand freundliche Aufnahme. Leider war die Bergersche Bearbeitung gewählt worden, die bekanntlich das Original völlig umstürzt. Trotzdem brachte *Hermann Kutzschbach*, der ein idealer Kenner und Beherrscher des Mozart-Stils ist, eine entzückende leichte musikalische Linie in die Aufführung. Für die lyrischen Rollen standen nicht durchweg rechte Mozart-Sänger zur Verfügung, doch konnte *Angela Kolniak* als Trägerin der Titelrolle immerhin genügen. Sehr gut waren die Bufforollen, das lustige Domestikenpaar *Liesel v. Schuch* — *Waldemar Staegemann* und vor allem der tölpelhafte Podesta *Max Hirzels*, der einen als lyrischen Tenor geschätzten Sänger auf einmal von der ganz neuen Seite des hochbegabten Humoristen zeigte. Und dieser selbe Max Hirzel übernahm dann wenige Tage später nicht nur den Linkerton in »*Butterfly*« mit gutem Gelingen, sondern sang unter dem Jubel des Hauses auch einen wirklich ganz ausgezeichneten *Lohengrin* mit schöner idealer Auffassung und unermüdet strahlendem Tone. Am gleichen Abend erschien unsere Amerikafahrerin *Elisabeth Rethberg* erstmals als Elsa, sehr schlicht, bescheiden, einfach in Spiel und Erscheinung, aber eine wahre Fürstin des Gesanges. Mit idealerer Schönheit kann man sich die dramatische Melodie Wagners kaum belebt denken. Im »Boris Godunow«, der immer noch Zugstück ersten Ranges ist, hat jetzt *Erik Wildhagen* den Dimitry übernommen und weiß ihn durch einen Grundton frischer eindringlicher Natürlichkeit zu stützen. Eine sonst schöne Aufführung der »Meistersinger« unter *Fritz Busch* mußte sich leider mit einem kaum möglichen gastierenden Stolzing abfinden. *E. Schmitz*

DÜSSELDORF: Das Stadttheater brachte eine sehr interessante Novität: »Die heilige Ente« — ein Spiel mit Göttern und Menschen in Vorspiel und drei Akten des Wieners *Hans Gál*. Eine Komödie mit reichem lyrischem Hintergrund, die sich aus einer Zufallsbegebenheit wie von selbst in all ihren spannenden Wirrungen entwickelt. — In ihrer Langeweile wollen buddhistische Götter ihr

Spiel mit den Menschenkindern treiben. Da sie aber merken, daß es sie selbst Rang und Würden kosten könne, führen sie schleunigst die alte Ordnung wieder herbei. Die Menschen aber waren mittlerweile in einen Wirbel geraten, der das Unterste zu oberst kehrte. Im Opiumrausch erleben sie seltsame Dinge, deren Geheimnisse sich auch nach dem Erwachen nur langsam entschleiern. Mitten unter ihnen entfaltet ein einfacher und schlichter Kuli Regungen schönster und wahrster Menschlichkeit. — *Hans Gáls* Musik hat trotz allen modernen Einschlags auffallend breite melodische Linien, die durch aparte Harmonik und Rhythmik sowie durch geschickte orchestrale und stimmliche Behandlung erfreuen. Dramatische Steigerungen und reiche lyrische Episoden ergänzen vorteilhaft die leicht beschwingte und vornehme Komik des Werkes. Starrer Religionskult und warmblühendes Menschentum, phantastische Traumwelt und Nachklänge der alten comedia dell'arte verweben sich zu einem launigen Gespinst. Von ganz besonderem Reiz sind die groteske Anklagerede des Haushofmeisters, die Traumszenen sowie die feine und wahrhafte musikalische Zeichnung des Kuli. Eine wirklich wertvolle, natürlich frische Schöpfung, ein neuer Treffer auf dem Gebiet der modernen komischen Oper. Man wird ihr wohl noch an mancher Stelle begegnen und sich ihrer herzhaft erfreuen. — Die Uraufführung hinterließ trotz einiger kleiner Erdenreste einen ausgezeichneten Eindruck. *Georg Széll* leitete den musikalischen Teil mit all der leichten Beschwingtheit, die diese Partitur erfordert. Leider folgte ihm das Orchester hierbei nicht immer in genügendem Maße. Die sichere und kecke szenische Gestaltung war das Verdienst des Intendanten *Willy Becker*. *Elsa Foerster*, eine junge Kraft, zeigte in der weiblichen Hauptrolle Ansätze zu vielversprechender Entwicklung. Als Entenkuli Yang, der menschlich wahrsten und wärmsten Erscheinung der ganzen Oper, bot der lyrische Tenor *August Richter* eine sehr feine Leistung. Von stark grotesker Wirkung war der Haushofmeister *Hans Fabers*, der hier eine der ergötzlichsten und witzigsten aller Buffopartien zu singen hatte. Unter den übrigen Mitwirkenden zeichnete sich das sicher und scharf charakterisierte Gauklerpaar von *Ännchen Heyter* und *Walter Ries* aus. — Ein köstlicher Abend, der in dem vollen Erfolg des famosen Werkes einen glücklichen Ausklang fand.

Carl Heinzen

ESSEN: Mozarts »Entführung« unter *Ferdinand Drost*, ebenso durch eine glänzende Orchesterleistung ausgezeichnet wie der ungestrichene Tristan unter dem gleichen Dirigenten, waren die künstlerischen Höhepunkte der letzten Monate. Den Tristan sang der darstellerisch fesselnde und auch gesanglich im zweiten Akt einnehmende *Ferdinand Scheidhauer*, die Isolde *Mary Diercks*, noch zu lyrisch, aber doch vieles versprechend. Das veristische Zwillingspaar Cavalleria und Bajazzo füllt wegen seiner mit Totschlag begleiteten Kaffeehausmusik wie immer das Haus. Hier leitet *Rudolf Boruvka* mit dem entsprechenden Draufgängertum. Da »Die Vögel« von Walter Braunfels der Ausstattungskosten wegen verschoben wurden, bereitet man jetzt Richard Straußens »Frau ohne Schatten« vor. Weil auf auswärtige Besucher jetzt wenig zu rechnen ist, lebt das Theater zum großen Teil von Vereinsvorstellungen und hat somit über Mangel an Teilnahme nicht zu klagen.

Max Hehemann

FRANKFURT A. M.: Die Krise im Opernhaus ist noch immer nicht beendet und man gewinnt den Eindruck, daß nach der Entthronung des bisherigen künstlerischen Leiters eine in ihren Zielen ganz unklare, ja sich selbst vielfach widerstrebende Oligarchie eingerissen ist. »Videant consules!« d. h. in diesem Fall Aufsichtsrat, Stadt und Künstlervertretung. Die am Gedeihen des Instituts interessierte Öffentlichkeit verlangt eine klare Entscheidung nach rein künstlerischen und kunstorganisatorischen Gesichtspunkten, keine aus unsicherem Urteil, Eigensüchten und Gott weiß welchen Interessenverbindungen gesponnene Behelfswirtschaft. Die Folgen des gegenwärtigen Zustandes liegen klar zutage. Es wird jetzt wenig und planlos gearbeitet. Außer der Wiederaufnahme von drei Mozart-Opern, wobei sich *Else Gentner-Fischer* als Donna Anna und *Adolf Permann* als Don Giovanni auszeichneten, des »Stradella« und des von Permann, *Lily Bevaneck* und *Josef Gareis* unter *Eugen Szenkárs* Taktstock fein herausgearbeiteten und entzückenden »Segreto di Susanna« (Susannens Geheimnis von Wolf-Ferrari) ist in den abgelaufenen zwei Monaten rein nichts von Bedeutung passiert. Nichts; denn es wäre vermessen, die indische Tanzlegende »Sumitra« von *Riccardo Pick-Mangiagalli* (Buch von Carlo Clausetti) als ein Etwas zu bezeichnen. Verwaschenheit auf der Szene und im Orchester. Sie bildete den

lahmen Beginn eines Abends, der der Ballettmeisterin *Ingeborg Ruvina* Gelegenheit gab, ihre im Naiv-Spielerischen frische und kraftvolle Kunst ausgiebig zu bewähren. Eine in Aussicht genommene Neueinstudierung von Schrekers »Der ferne Klang« scheiterte einstweilen an den Verhältnissen. *Karl Holl*

HAMBURG: Die Oper des Stadttheaters hat — zusammen mit der »Josefslegende«, die mit Hilfe der Labanschen Tanzgruppe nochmals aufgefrischt worden — Rich. Straußens »Feuersnot« gegeben, damit einer schon aus dem Vorjahre stammenden Verpflichtung sich entledigt, der Zusage einer Wiederaufnahme des Werks, das schon vor zwei Jahrzehnten unter *Gille* und *Strauß* selber hier bekannt geworden. Den Stand jener Tage erreichte die jüngste Aufführung, die auch in der Kunradpartie mit *Alfons Schützendorf* fehlbesetzt auffiel, nicht. Durch *Egon Pollaks* (des langsam Genesenden) Fernbleiben am ersten Platz sind die Dispositionen der Oper nicht unwesentlich beeinflußt, fast so sehr wie durch die Urlauber, die Wagner-Stützen. Außer einem neustudierten »Holländer«, dessen szenische Korrektur vor allem dringlich, plant das Stadttheater *Gerhard v. Keußlers* »Die Geißelfahrt«, die Pollaks halber noch ein wenig auf sich warten lassen muß. Das Buch, von Keußler, dem Dichter, einmal in privatem Kreise vorgelesen, wird gelobt. Einige Gäste waren in der Dammtorstraße zu bemerken, von denen *Elisabeth Schumann*, die einst in Hamburg begann, als Wiener Gast in voller »Beliebtheit« sich erwies. — Die *Volksoper* richtete sich mit Hilfe der Operette frühzeitig sommerlich ein. Auf »Eine Nacht in Venedig« und »Die Geisha« stellte sich der Wertmesser, den die Spielplansorgen beeinflussen, aber nicht der gute Besuch des Hauses.

Wilhelm Zinne

KAISERSLAUTERN: Aus *Clara Viebigs* Zyklus »*Der Kampf um den Mann*« hat *Richard Batka* das erste Drama »Die Bäuerin« zu einem Operntext geformt. Die Handlung spielt in der Gegenwart in einem katholischen Dorf im Osten. In einer behäbigen Stube liegt Mitte-Lange der Bauer, mit dem Tode ringend, im Bett. Die Krankenwärterin Caroline Flesch (zugleich Leichenfrau) ist die Pflegerin. Seine Frau, eine schon ältere, aber reiche Witwe, weiß, daß ihr junger hübscher Mann ein Verhältnis mit der Dorfschönen und Jugendgeliebten Cilly unterhält. Die Eifersucht nagt an ihrem Herzen, ihr Stolz läßt eine Auseinandersetzung zunächst nicht zu. Als die Krankenwärterin glaubt, daß des Bauern letzte Stunde gekommen, werden die sieben Jungfrauen vom heiligen Rosenkranz gerufen, um den Tod herbeizubeten. Der Bauer sträubt sich gegen den Tod. Er will nicht sterben. Angesichts der betenden sieben Jungfrauen und des mit dem Tode ringenden Bauern erinnert sich die Krankenwärterin Caroline einer Erzählung ihrer Mutter, daß nur dann der Tod eintreten kann, wenn alle Jungfrauen rein und keusch geblieben sind. Die Bäuerin nimmt den Gedankengang sofort auf und beschuldigt Cilly; diese bricht unter der Anklage zusammen. Der stöhnend sich aufbäumende Bauer wird von seiner Frau gewaltsam niedergedrückt, bis er regungslos daliegt. Er ist tot. Die Bäuerin, die im Leben ihren Mann nicht allein hatte, ist zufrieden, ihn im Tod vor der Welt allein betrauern und ehren zu können. Dies der kurze Inhalt des Dramas. Die Musik, die *Robert Hernried* hierzu geschrieben, ist gemäßigt modern, melodisch und klingt ausgezeichnet. Der Komponist kann allen Gefühlsregungen der Dichterin folgen und erreicht oft erschütternde Höhepunkte. Das Werk stellt an alle Ausführenden hohe Anforderungen, die besonders von den weiblichen Hauptvertreterinnen den stimmlich hervorragenden Damen *Valentine Rostin*, *Amalie Fanz*, *Wendorf-Fecht* und *Otto Kempf* mit tiefem Einfühlen zum Ausdruck kamen. Auch die Frauenchöre und der glänzende Orchesterpart wurden zu guter Wirkung gebracht. Die Aufführung stand unter der hingebungsvollen Führung *Fritz Berends*. Da das Werk Manuskript, ist der Komponist in der Lage, noch manche Änderung vornehmen zu können. Hernried wurde wiederholt gerufen und sein Werk fand eine begeisterte Aufnahme. *A. Pfeiffer*

MANNHEIM: Spärlich ist die Auslese, die unsere Oper dem Berichterstatter bietet. Seit der ersten Aufführung von Bittners »Rosengärtlein« hat sich nichts Wesentliches ereignet. Man rüstet sich für Strawinsky, dessen »Nachtigall« hier zum ersten Male zwitschern soll, für eine Neueinstudierung von Don Giovanni, für noch einiges andere. Aber was bis jetzt uns fesseln sollte, das blieb im engen Rahmen des Hergebrachten. Nach längerer Wagner-Quarantäne — Ring und Tristan sind bis jetzt nur in Aussicht gestellt — kamen zu Ostern »Die Meistersinger« wieder als Fest-

gabe. Leider in einer Wiedergabe, die zwischen Orchester und Kapellmeister einerseits und Bühne andererseits gewisse Inkongruenzen offenbarte. Als ob hier eine von früher festsitzende vokale Arbeit von einem um diese unbesorgten Dirigenten übernommen worden wäre. Die große Liebe scheint Richard Wagners Kunstwerk für unseren führenden Kapellmeister *Erich Kleiber* nicht zu bedeuten. Mag's darum sein, aber ich glaube, er wird nicht umhin können, zu dieser Produktion fürderhin doch eine etwas anders geartete Stellung einzunehmen, will er den Interessen unserer Bühne wahrhaft dienstbar sein. Ich kann verstehen, daß man die oft gespielten Werke gerne mal etwas liegen läßt, um sie dann neu herausgeputzt wieder erscheinen zu lassen. Aber dann müssen sie eben doch zu gegebener Frist wieder gebracht werden und durch um so sorgfältigere Behandlung für den Grund ihres Ausbleibens zeugen. Dieser unumgänglichen Forderung einer vernünftigen Bühnenpraxis wird sich Erich Kleiber um so weniger entschlagen können, als er jetzt darauf aspiriert, der Oper nicht nur als erster Kapellmeister, sondern auch in der höheren Eigenschaft als Operndirektor verbunden zu werden.

Über die Berechtigung der Notwendigkeit, daß der erste Stabträger auch in den Fragen der Verpflichtung neuer Kräfte, der Auswahl der Neuheiten und Neueinübungen, der Partienbesetzung ein gewichtig und entscheidend Wort mitzusprechen hat, darüber besteht wohl nirgends ein Zweifel. Nur muß man dann auch verlangen dürfen, daß ein Künstler seine souveränen Geschmacksgelüste zugunsten einer mehr objektiven Anschauung dessen, was der Kunstanstalt und ihren allgemeinen Interessen frommt, unterdrücke.

Ich habe vorerst meine gelinden Zweifel, ob Erich Kleiber diese Objektivierung gelingen wird, ob es ihm möglich sein wird, aus einem absoluten musikalischen Temperamentsmenschen so viel konstitutionelle Weisheit heraus zu entwickeln, wie sie für einen Regenten unerläßlich ist. An dem Tropfen demokratischen Öls wird es diesem Selbstherrscher in musica wohl immer fehlen.

Eine kleine Abwechslung brachte in den Spielplan, der sich durch Puccini und Verdi nur so hindurchschlängelt, ein längere Zeit entbehrter Sprößling aus der stattlichen Opernerzeugung des letztgenannten Italieners. »Ein Maskenball« erschien wieder in einer recht braven, aber keineswegs erschöpfenden Aufmachung. Die schöne auf Italiens Fluren heimische Gesangskunst fehlte unseren vorzugsweise auf begabten Naturalismus eingestellten Sängern. Es wurde mehr stark gesungen, als den schönen melodischen Linien dieser doch höchst kantablen Musik nachgespürt. Als Dirigent fungierte der junge *Paul Breisach*, dessen Begabung unter einem Übermaß von Tagesfrondienst keine Muße findet, sich auszureifen, *einem* Werk seine ganze, unverbrauchte Schaffensenergie zu geben. Auch ein Fall einer mangelnden, die Kräfte sinnvoll abwägenden Arbeitsverteilung, der schließlich doch auf das Konto des Operndirektors gebucht werden muß.

Wilhelm Bopp

MÜNCHEN: Nach den Taten der Wiedererweckung des deutschen Tannhäuser und des Liebesverbotes — letzteres ist, wie vorauszusehen war, sehr bald wieder vom Spielplan verschwunden — ruhte man sich bei Neueinstudierungen von Kreutzers Nachtlager in Granada und Lortzings Undine aus. Daneben wird ständig an szenischen Verbesserungen des Nibelungenringes *(Leo Pasetti* und *Adolf Linnebach)* sowie an solchen der Darstellung *(Anna v. Bahr-Mildenburg)* gearbeitet.

Hermann Nüßle

PRAG: *Paul Hindemiths* Drei Operneinakter auf Texte von Oskar Kokoschka, August Stramm und Franz Blei haben im *Deutschen Theater* durch ihre Gefühlsstärke und ihre Lebendigkeit und durch die Ursprünglichkeit der Erfindung großes Aufsehen erregt. Es gibt heute nicht so bald einen Tonsetzer, der soviel unverbrauchtes Material zu verausgaben hätte, und der aus so leichtem Handgelenk orchestertechnische Probleme zu lösen verstünde. Die Texte bieten Gelegenheit, alle Farben der Empfindung vom religiös-ekstatischen bis zum grotesken aufzuzeigen. Das Buffomäßige scheint aber ganz besondere Resonanz bei ihm zu finden. Die Durchsichtigkeit des Orchestersatzes gewann durch die filigrane Ausarbeitung *Alexander Zemlinskys*, der mit einem wohleinstudierten Ensemble dem Werk einen starken Erfolg errang, den auch Nörgler nicht zu dämpfen vermochten. Im *Tschechischen Nationaltheater* wurde *Otokar Ostrčils* »Legende von Erin« uraufgeführt, ein Stück mit guten Qualitäten, die nicht nur im Technischen liegen. Der große Ernst, der fast schon an Unzugänglichkeit

grenzt, nimmt einen für den Tondichter ein, der Szene für Szene des Romantikers Julius Zeyer in eine polyphone Orchestermusik kleidet, über der die Singstimmen im deklamatorischen Stil sich bewegen. Die Aufführung unter Leitung des Komponisten war mit Liebe einstudiert, hatte gut besetzte Partien und gefiel außerordentlich. *Friedrich Smetanas* »Kuß« wurde in einer originellen Neuaufmachung Franz Kyselas unter Ostrčil gegeben; Kysela hat viel Begabung für das Malerisch-Bodenständige einheimischer Schöpfungen, er ergänzt auch die modern gefühlten Stimmungen, die vom Dirigentenpult ausströmen.

Erich Steinhard

STUTTGART: Als wichtigstes Ereignis hat zu gelten die *Uraufführung* der *zweiaktigen heiteren Oper* »*Hannesle und Sannele*«. Sie ist von *Karl Bleyle*, dem Komponisten des Mistralchores und anderer Nietzsche-Texte, des Flagellantenzuges und der Reineke-Fuchs-Ouvertüre. In dem behaglichen Milieu der deutschen Kleinstadt vormärzlicher Zeit spielt sich in der nach Otto Ludwigs Erzählung »Aus dem Regen in die Traufe« vom Komponisten selbst bearbeiteten Handlung ein kleiner Scherz ab, die Geschichte von des Schneiders Hannesle Eheplan und Erfüllung seiner Hochzeitsgelüste. Auch das Gemüt kommt in dem Büchlein zu seinem Recht; natürlich gibt das Durchhecheln des Schneiders zu mehreren rein komischen Episoden Anlaß. Der Text wäre so übel nicht, vor allem liest er sich gut, aber bei der musikalischen Behandlung entstehen hin und wieder manche Dehnungen, die der Klarheit schaden. Der Musiker Bleyle zeigt das deutliche Bestreben, sich leicht verständlich auszudrücken, der richtige Humor ist ihm nicht fremd, er schreibt sangbar für die Singstimmen und hat auch einen guten Orchestersatz. Eines fällt auf — und das ist, wer Bleyle schon kennt, neu an ihm. Er legt seine Gedanken nicht auf die Goldwage, er bedient sich gar zu sorglos des Sprachschatzes, den er und wir aus der Oper im allgemeinen kennen. Wenn andere sich den Vorwurf der Originalitätssucht machen lassen müssen, so möchte man Bleyle bitten, einer Neigung zum Allerweltsstil nicht *mehr* nachzugeben, als es jetzt in seiner Oper geschehen ist. Die gute Aufnahme der Neuheit gab den Beweis, daß auch eine anspruchslose Komödie mit Vergnügen heutzutage aufgenommen wird, wenn das Publikum aus der Musik nur Wärme heraushört. Dann kann man auch auf pointierten Dialog verzichten und auf manches andere noch, was zum Stil eines eigentlich neugearteten Werkes gehörte.

Eine sehr hübsche Ausstattung zeigte, daß sich die Spielleitung mit Ernst ihrer Aufgabe angenommen hatte, sämtliche Partien waren in guten Händen, der Schneider bei *Fritz Lohalm*, die Jungfer Lise bei *Margarete Heyne-Franke*. *Otto Ehrhardt* (Spielleiter) hat sich um Bleyles Erstlingsbühnenwerk ebenso verdient gemacht wie der musikalische Leiter *Carl Leonhardt*.

Gastspielerlebnis von eindringlicher Art war der Boris Godunow von *Fritz Rode*. Es fehlt uns, seit Scheidl nach Berlin gegangen ist, an einem Vertreter geeigneter Art für diese Partie. Daß man nach langer Pause den *Schatzgräber* wieder bekam, bedeutete Erfüllung eines berechtigten Wunsches aller derer, die die Bühnenkraft dieser Schreker-Oper kennen. *Els*, von *Erna Ellmenreich* gespielt, prägt sich der Erinnerung fest ein, wie das nur bei einer wahrhaft bedeutsamen Kunstleistung sein kann. *Christian Streib*, der Wiesbadener Tenor, gefiel als Pedro (Tiefland), sein Elis wollte neben der weiblichen Hauptgestalt nicht recht durchkommen, dagegen glänzte wieder *Rudolf Ritter* als der Narr. Die urplötzlich aktuell gewordene Tenorfrage ist durch die Anstellung von *Fritz Windgassen*-Kassel gelöst. *Adolf Jung*, den man nicht gern gehen sieht, der allerdings — und wohl durch eigene Schuld — es auch nicht dazu gebracht hat, sich hier richtig einzuleben, verläßt Stuttgart mit Groll. Die Entscheidung darüber, ob seine Kündigung berechtigt war, liegt beim Bühnengericht. Der jugendliche Tenor *Alfred Ernesti* geht ebenfalls, er versprach eine tüchtige Stütze unseres Ensembles zu werden.

Alexander Eisenmann

KONZERTE

BERLIN: Der Aufmarsch berühmter Dirigenten leitet das Abklingen der Winterspielzeit ein: daß *Weingartner* sich nicht gerade in Unkosten stürzt, ist bekannt. Er brachte *Mitja Nikisch* mit, der Liszts Es-dur-Konzert mit halber Wirkung spielte. An Eigenem steuerte Weingartner *Reisenauer*-Variationen bei, instrumentierte Klaviermusik, die nicht aufzuführen Freundespflicht gewesen wäre, die aber unaufgeführt zu lassen dem Dirigenten-Komponisten seine Naivität ver-

bot; die bewährten Nummern wurden ohne Fehl gegeben. *Bruno Walter*, mit amerikanischem Lorbeer und dem amerikanischen Tenor *John Mc. Cormack*. Wärme gilt dem Dirigenten, Achtung dem Tenor. Romantische Sentimentalität spricht sich mit wachsender Wirkung aus; der Tenor zeigt höchste Stimmtechnik, Stilgefühl, doch schon abgenutztes Material. Die Zugkraft seines Namens, gewaltig in Amerika, ist in Deutschland nicht stark genug, den großen Erfolg zu bringen.

Das Neue wird vorzugsweise von der *Internationalen Gesellschaft für neue Musik* gefördert. Nicht alle Programme sind gewichtig genug, nicht alle stellen das absolut Neue in den Vordergrund. Wesentlich ist, dem nicht Landläufigen das Interesse des Publikums zu werben. Dies ist zweifellos geschehen. Zuletzt wurde dem deutschen Schaffen besonderer Raum gegönnt. — »*Melos*« wiederum weist (neben Jarnachs auch in London aufgeführter Flötensonatine) auf *Ludwig Weber* hin, dessen Streichquartett Nr. 2, ein Zeugnis stiller, hingebungsvoller Arbeit, eine verklungene Technik altniederländischer Mehrstimmigkeit für die Gegenwart fruchtbar macht. Auch hier tritt das *Havemann*-Quartett hervor. Die Orchesterlieder *Eduard Moritz*', die Mahler aus innerem Trieb weiterentwickeln, die Tagore-Lieder des Rigaers *Alexander Maria Schnabel*, die in einem vermittelnden Stil tiefe Textdeutung geben, heben sich heraus. Der englische Bariton *Louis Graveure* erregte mehr durch das technische Raffinement in der Verwendung seines schönen Klangmaterials als durch eindrucksvollen Vortrag Aufsehen. Mozart und Händel wurden gefeiert. Das *Requiem* des einen, unter *Hugo Rüdel*, mit dem Domchor, hatte festlichen Charakter; der »*Messias*« des anderen, unter *Georg Schumann*, mit dem Chor der Singakademie, gestaltete sich weniger festlich. Die Zuverlässigkeit bleibt rühmenswert. Die Sänger Dr. *Moser* und *Wilde* waren starke Fürsprecher Händels. *Adolf Weißmann*

AMSTERDAM: Als Leiter des Concertgebouworchesters wirkt neben *Willem Mengelberg* nun schon seit drei Jahren *Karl Muck*. Während Mengelberg in der zweiten Hälfte der Saison die philharmonischen Konzerte in Neuyork leitet, dirigiert Muck von Mitte Januar ab alle vom Concertgebouw veranstalteten Konzerte in Holland. Die beiden außerordentlichen Orchesterführer ergänzen sich in der glücklichsten Weise. Unter Mucks Leitung hörte man eine ganz besonders eindrucksvolle Aufführung von Liszts Faust-Sinfonie. Im Schlußteil wirkte der hervorragende Amsterdamer Männerchor »Apollo« und *Rudolf Laubenthal* aus Berlin mit. Dem Andenken Max Regers gelegentlich seines 50. Geburtstages waren zwei Konzerte des Concertgebouw gewidmet, in denen unter anderem die Hiller-Variationen und das Violinkonzert zur Wiedergabe gelangten, letzteres von dem treuen Reger-Interpreten *Alexander Schmuller* mit bewundernswerter Beherrschung und blühender Phantasie gespielt. *Ilona Durigo* sang Regers »An die Hoffnung« und Brahms' Altrhapsodie. Mit einer tief beseelten Aufführung der 9. Sinfonie setzte sich Muck für Bruckner ein, der im holländischen Publikum noch immer auf eine gewisse Zurückhaltung stößt. Von Richard Strauß hörte man den Till, Zarathustra, die Domestica und die Suite »Bürger als Edelmann«. Ein Cellokonzert der begabten holländischen Komponistin Henriette Bosmans brachte *Marix Loewensohn* zu sehr erfolgreicher Erstaufführung. Im übrigen halten sich auch hier die Solisten meist an die bekannten Repertoirewerke. *Josef Pembaur* spielte Liszt, *Leonid Kreutzer* Brahms' d-moll, *Carl Flesch* Bach und Bruch, die ausgezeichneten Konzertmeister *Louis Zimmermann* und *Ferd. Helmann* Mozart und Beethoven. Als Gastdirigenten begrüßte man *Wilhelm Furtwängler* mit Werken von Weber, Schumann, Tschaikowsky und Strauß erstmalig in Holland. Im Mai findet im Concertgebouw noch ein Beethoven-Zyklus unter Muck statt.

Von großen Choraufführungen muß an erster Stelle der Matthäuspassion unter *Willem Mengelberg* gedacht werden. Der unvergleichliche »*Toonkunst*«-*Chor* zusammen mit dem Concertgebouworchester, *Wanda Landowska* am Cembalo und den Gesangssolisten *Noordewier*, *Durigo*, *Erb*, *Denijs* krönte mit einer vollendeten und tief ergreifenden Aufführung von Bachs Werk eine fünfundzwanzigjährige Tradition. — Unter *Karl Mucks* Leitung brachte der Toonkunst-Chor außerdem zum Schluß der Saison Händels Cäcilien-Ode und Brahms' Deutsches Requiem.

Auch verschiedene andere gemischte Chöre Amsterdams, die jährlich einige große Werke mit Orchester herausbringen, stehen auf beträchtlicher künstlerischer Höhe. Von ihnen beging die *Kgl. Oratorium-Vereinigung* mit einer Aufführung von d'Indys »Chant de la Cloche« unter Leitung von *Anton Tierie* das

Jubiläum ihres fünfundzwanzigjährigen Bestehens. — Die *Röm.-kath. Oratorium-Vereinigung* brachte eine »Matthäuspassion« ihres Dirigenten *Theo van de Bijl* zur Uraufführung. Das auf den lateinischen Text komponierte Werk für großen gemischten Chor, Kinderchor, Orchester, Orgel und Soli (günstig besetzt durch *Lotte Leonard, Alfred Wilde* — beide aus Berlin —, *Hendrik van Oort* und *Hendrik Koning*) ist eine starke Talentprobe eines aus ehrlichen inneren Impulsen und eigener Phantasie schaffenden Künstlers.
Das um die Verbreitung der Literatur für Blasinstrumente sehr verdiente *Concertgebouw-Sextett* (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn und Klavier) brachte uns im Verein mit anderen Künstlern Saint-Saëns' hinterlassene geistreich-humorvolle und meisterlich konzipierte Gelegenheitskomposition »Carnéval des Animeaux« für Kammerorchester. Dankenswert war auch die neuerliche Aufführung von Cornelis Doppers für das Sextett komponierte »Scherzo« und verschiedener Werke älterer Meister. *Rudolf Mengelberg*

BOCHUM: Heute werden die, welche die sieben Bochumer Reger-Gedächtniskonzerte von Anfang bis zu Ende miterlebt haben, *Rudolf Schulz-Dornburg* Dank wissen, daß er sie in vielen voraufgegangenen musikalischen Veranstaltungen recht ergiebig die Strömungen modernster Kompositionstechnik kennen lehrte. Mochte ein großer Hörerkreis hin und wieder diesem zeitgenössischen Schaffen auch scharf abweisend gegenüberstehen, weil es ohne Anlehnung an große Vorbilder originell zu sein begehrte. Um so sicherer wurde auf diesem Wege aber die Eingänglichkeit früher mißverstandener Werke vorbereitet und nun im besonderen für Max Reger die Bahn geebnet. Wir würdigten ihn in dieser Gedächtniswoche ausschließlich im Zeichen höchster Verehrung. Eine Morgenfeier im Stadttheater leitete die Konzertreihe mit Schulz-Dornburgs Gedenkrede, dem Streicherchor »O Mensch, bewein« und der h-moll-Passacaglia für zwei Klaviere, von dem Künstlerehepaar *Kwast* in reifster Gestaltungskunst vorgetragen, ein. Die Orchesterkonzerte machten mit dem strichlos gebotenen, monumentalen »Sinfonischen Prolog« (einer symbolischen Vertonung unserer Gegenwartnot), der plastisch ausgefeilten »Sinfonietta«-Durcharbeitung Schulz-Dornburgs, der frühlingsgleichen G-dur-Serenade und den kühngespannten »Mozart-Variationen« bekannt. Das Orchester bewältigte die Werke bei freudigem Nachschaffenswillen meisterlich ziseliert. Auf chorischem Gebiet wagte sich der von Schulz-Dornburg mit seltenem Feingefühl geleitete städtische Musikverein in die feierliche Welt der Choralkantaten »O Haupt voll Blut« und »O, wie selig seid ihr«, sowie zu den seelisch erquickenden Quellenläufen der »Nonnen«. Unter den mitwirkenden Solisten beschenkte uns *Adolf Busch* besonders reich mit dem B-dur-Violinkonzert, der Chaconne für Violine allein und den intimen Schöpfungen der A-dur-Suite und des e-moll-Trios, wobei ihm sein Bruder *Hermann* (Konzertmeister im Bochumer Orchester) und *Rudi Serkin* als rühmliche Mitstreiter Gefolgschaft leisteten. Im f-moll-Klavierkonzert und in den Bach-Variationen trat *Serkin* weiterhin als hochgradig differenzierter Qualitäts- und Temperamentsmusiker erfolgreich in die Schranken, während *Fritz Heitmann* (Berlin) die treffliche Klosterkirchenorgel in der »B-A-C-H« und »Wachet auf«-Fantasie ton- und klangfarbentechnisch mit hoher Könner- und Künstlerschaft spielte. Den Schluß der Deutschen Reger-Tage machte die Gründung einer Bochumer Ortsgruppe der Deutschen Max-Reger-Gesellschaft unter dem Vorsitz des Kunstdezernenten Stadtrat *Stumpf*.
Max Voigt

BRESLAU: Seit zwei Jahrzehnten ist *Julius Prüwer* am Breslauer Stadttheater als Opernkapellmeister tätig. Erst in den letzten Jahren fand er Gelegenheit, ins Konzertleben einzugreifen. Er gab sofort beim Betreten des Podiums ein klares Bekenntnis ab. Seine Liebe gilt der sinfonischen Musik Osteuropas. Tschaikowsky, Glazounow, Borodine kamen immer wieder aufs Programm. Was von deutscher Musik geboten wurde, war überwiegend Richard Strauß. Also Glanz, Rausch, Temperament. Prüwer fügte große Apparate zusammen. Bis dreihundert Musiker unterstellten sich seinem Stabe, den er virtuos führt. Diese Monstrekonzerte waren von bestechendem Eindruck. Sie hatten Impuls. Prüwer geht als Generalmusikdirektor nach Weimar. Dort wird sein Stil sich wandeln müssen. Denn man will ihn dort auch als Dirigenten klassischer Musik haben. Und was man sonst verlangt, zeigte die erste größere Aufgabe, die er zu lösen hatte, die Leitung eines Reger-Festes. Wir haben die Überzeugung, daß Prüwer, diesem hellhörigen, blutvollen Dirigenten, die Umstellung gelingen muß. Daß er von uns

scheidet, ist schmerzlich, seiner Entwicklung nach außen und innen aber dienlich. Gastdirigenten sind in Breslau ziemlich selten. Der musikalische Leiter der Bruckner-Vereinigung, *Dr. Gatz*, fand hier schnell Verständnis. Er spezialisiert sich nicht auf den Wiener Sinfoniker, sondern macht gemischte Programme. Auch er brachte Tschaikowsky (e-moll). Die Art seines ausdrucksvollen Dirigierens, die bewußte schöne Geste spielt dabei keine kleine Rolle, gefiel dem Publikum ausnehmend. Ein bedeutsames Ereignis bildete das Gastspiel des *Amar-Hindemith-Quartetts*. Man war auf diese durchaus eigenartige, hochkultivierte Kammermusikvereinigung nicht neugierig. Das Stadttheater, in dem das Konzert stattfand, war halb leer. Eine bedauerliche Interesselosigkeit für den charaktervollen jungen Komponisten. Hindemiths Musik findet wie überall, so auch hier scharfe Gegner, aber auch Zustimmung. Nur ist diese noch recht schwach. Sie ist durch und durch Zeitgeborenes. Ob in musikalischem und ästhetischem Sinne ein Irrtum, wie behauptet wird, läßt sich heute nicht sagen. Sie imponiert durch Ehrlichkeit und Konsequenz. Das klanglich ungewöhnliche reizvolle Spiel des Quartetts wurde bewundert. Von allbekannten Podiumgrößen fanden sich *Schlusnus*, *Ansorge*, *Kwast-Hodapp* und *Björn Talén* ein. Letzterer sang eine bunte Folge italienischer Opernarien unter dem Jubel eines Publikums, das nicht begreift, wie unkünstlerisch solche Konzerte, deren Wurzel Eigenliebe und Eitelkeit sind, auf den musikalischen Menschen wirken. *Rudolf Bilke*

DRESDEN: Mehr denn je war das hiesige Konzertleben in den letzten Wochen von Valuta-Abenden — man kann schon beinahe sagen verseucht. Herrschaften mit allen nur denkbaren Arten von außerdeutschen Namen machten mit ihrem Musizieren die Säle unsicher. Wenn Mittelmäßiges dabei herauskam, war's noch nicht das schlimmste. Gewiß fehlten Lichtblicke nicht: so wenn *Eugen Linz* Beethoven-Sonaten spielte, *Friedrich Brodersen* durch klassische Lieder entzückte — er ist hier jetzt einer der ersten Stars geworden! — oder *Ernst Sahla* in wohllautenden Cellokantilenen schwelgte. Aber der Eindruck des Durchschnitts war trostlos. Darum gewannen auch bescheidenere Veranstaltungen wie eine Aufführung des Bachschen Osteroratoriums durch Kantor *William Eckardt* oder die Johannespassion durch die Volkssingakademie unter *Arno Reichert* gehobene Bedeutung. *Edwin Lindner* hatte beim Abschluß der großen Philharmonischen Konzerte mit der Beethovenschen Neunten kein rechtes Glück mit dem Solistenquartett, von dem nur die tiefen Stimmen gut waren; im allgemeinen verlief die Aufführung sehr eindrucksvoll. Im Tonkünstlerverein hörte man das Klavierquintett mit Bläsern von *Walther Gieseking* und war höchst erstaunt, diesen fabelhaft modernen Spieler als Komponisten so ganz im vorgestrigen behaglichen Salonton sich bewegen zu sehen. Auch eine Violinsonate von *Issai Dobroven*, dem »Boris«-Regisseur der Staatsoper, hatte weder Modernes noch Slawisches an sich — abgesehen vielleicht von einer Neigung zu abrupten Schlüssen. Sie wirkte wie ein melodisch allerdings reichlich dürftiger verspäteter Robert Schumann. Mehr »heimatliche« Färbung im Sinne russischer Steppenmelancholie hatten einige Lieder Dobrovens, die zur Uraufführung kamen. Sie waren recht charakteristisch deklamiert und untermalt, aber ebenfalls ohne melodischen Atem. *E. Schmitz*

DÜSSELDORF: Konzertorganisten sind bei uns ein derart seltener Begriff, daß der Abend des Berliners *Fritz Heitmann* wie eine Offenbarung wirkte. Außer *Bach* und *Reger* spielte er eine Phantasie und Fuge von *Adolf Busch*, der zwischen diesen beiden Großen nur in gebührendem Abstand zu bestehen vermochte. Gut gekonnte Musik, der aber das heilige Müssen zu fehlen scheint. Die gleiche hohe Sendung vermißte man auch bei *Julius Weismanns* d-moll-Konzert, das *Gustav Havemann* mit der ganzen Reife seiner Künstlerschaft geigte. *Bruckners* Neunte (mit einem unglücklichen Strich) war diesmal nicht so ganz von erdenferner Weihe erfüllt, wie sie hier sonst schon erklungen ist. Dagegen feierte *Karl Panzner* mit dem wie für ihn besonders geschaffenen Lisztschen Tasso großen Triumph. Zwei Neuheiten — »Phantastische Nachtmusik« von *Ernst Toch* und eine kleine Suite von *Volkmar Andreae* — hinterließen günstige Eindrücke. Stärker wirkte allerdings das Violinkonzert von *Jean Sibelius*, dem *Hermann Grevesmühl* ein tüchtiger Anwalt war. Nach langer Pause begegnete man gern einmal wieder *Wolfs* prächtiger Penthesilea. Daß das *Koetscher-Quartett* in kurzem Abstand *Paul Hindemiths* C-dur-Quartett wiederholte, war im Interesse der Pflege zeitgenössischer Kunst eine vorbildliche Tat. Der einheimische

Pianist *Theo Kreiten* spielte eine freie Variationenreihe eigener Komposition. Der Titel »Splitter« kennzeichnet ihren aphoristischen Charakter sehr treffend. Am glücklichsten erscheinen diese pianistisch stark interessierenden und sehr kontrastreichen Stücke da, wo sie in Neuland hinüberstreben.

Carl Heinzen

ESSEN: Der von *Max Fiedler* in den Sinfoniekonzerten veranstaltete Bruckner-Zyklus wurde — ein Zeichen der Zeit — vom stärksten Andrang der Hörerschaft begleitet. Die Aufführungen waren nicht gleichmäßig, zumal Fiedler mehr brahmsisch als brucknerisch eingestellt ist. Doch glich der Schlußabend mit Regers Mozart-Variationen und der Neunten weniger gute Eindrücke fast völlig aus. Im Musikverein hörte man unter Fiedler eine in den Chorsätzen ziemlich impressionistische Wiedergabe der Bachschen h-moll-Messe mit *Eva Bruhn*, *Maria Philippi*, *Alfred Wilde* und *Hans Hermann Nissen*. Der Bach-Verein brachte unter *Gustav Beckmann* den Mendelssohnschen Elias, der Volkschor unter *Alfred Honndorf* den Händelschen Jephta, während der Kruppsche Bildungsverein unter *G. E. Obsner* als Abschluß die Bachsche Matthäus-Passion verheißt. Auch in jungen, kleineren gemischten Chören, meist aus Arbeiter- und Beamtenkreisen sich rekrutierend, zeigt sich viel Leben und Streben. Im übrigen erweisen sich die durch die Besetzung hervorgerufenen Verkehrsschwierigkeiten der Befruchtung des Konzertlebens durch auswärtige Künstler nicht günstig. Solistenkonzerte sind daher eine Seltenheit geworden.

Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Die Saison beginnt abzubröckeln. Die ständigen Zyklen der großen Konzertvereine sind verklungen. Im *Museum* ertönten als bemerkenswerteste Dirigierleistungen des neuen Führers noch Händels »Feuerwerksmusik«, ein Prachtstück repräsentativer Kunst, Regers »Hiller-Variationen«, die »Dritte« von Mahler, durch *Hermann Scherchens* fanatischen Ausdruckswillen in ihrer Vielspältigkeit grell beleuchtet, schließlich Beethovens Klavierkonzert in G, in gemeinsamem Nachschaffen des Dirigenten und des mit unvergleichlicher Gelöstheit und Hingebung spielenden *Walter Gieseking*, und Beethovens »Neunte«. Hier erreichte Scherchens Wiedergabe nicht das volle Format des Werkes. Die Reibungen des Apparats erschienen noch nicht überwunden, und zudem tauchte die Vermutung auf, daß Scherchen dieses seit Jahren in jedem Zyklus des Museums fällige Werk eben ob dieser »Fälligkeit« nicht gerade mit Begeisterung in Angriff genommen habe. Begreiflich, daß ein nicht nur dem Alter nach junger Künstler sich gegen den Trott einer auf übertriebener, nicht rein künstlerisch fundierter Wertung beruhenden periodischen Wiedergabe, gerade weil ihm das Werk wert ist, zur Wehr setzt. Selbst die in Frankfurt traditionelle Aufführung der Matthäus-Passion am Karfreitag durch den *Cäcilienverein* kann zum Widerspruch gegen solchen Schematismus reizen. Es wurde auch diesmal unter *Stefan Temesvary* mit Sorgfalt und Andacht musiziert, zur Erreichung des hier einzig würdigen Grades der Feier reichten indessen die Mittel, vor allem das Orchester, nicht aus. Auf dem Heimweg dachte ich an die Johannes-Passion, an bestimmte Kantaten des Johann Sebastian, an die h-moll-Messe, an die Historien des Heinrich Schütz, ja an die Klage- und Leidensgesänge eines Lasso, Palestrina, Vittoria. Sollten sie nicht auch der Darbietung in der Karwoche würdig sein? — Der *Orchesterverein* beschloß seine Montagskonzerte mit Mahlers »Lied von der Erde«. *Oskar v. Pander* setzte sein Bestes daran und das Orchester gab sich jegliche Mühe; es kann aber solche Aufgaben nicht bewältigen. Dieses *Sinfonieorchester* — das, wie ich mir berichten ließ, unter *Heinrich Labers* frischer und anfeuernder Führung auch die gut gekonnte sinfonische Dichtung »Und Pippa tanzt« von *Oskar v. Chelius* zur Erstaufführung brachte — war von Anfang an eine Behelfsgründung. Sie wurde mit *privaten* Mitteln und viel ideeller Gesinnung jahrelang über Wasser gehalten, ist jedoch infolge chronisch unzulänglicher Besetzung der Stimmen, chronischen Mangels an einem geeigneten Orchestererzieher und an werktätigem Interesse der öffentlichen Behörden mit Ende dieser Spielzeit der Auflösung verfallen. Wir brauchen ein solches Orchester notwendig. Die Volkskunstpflege und viele Chorvereine sind darauf angewiesen. Ein Neuaufbau wird darum in diesen Tagen eifrig diskutiert. Er wird wesentlich davon abhängen, ob der Deutsche Musikerverband die Anwendung streng künstlerischer Grundsätze bei der Verpflichtung der Musiker zugesteht und Staat und Gemeinde die für jeden Nichtbeamten sonnenklare Gemeinnützigkeit des Unternehmens anerkennen. Man möchte hoffen,

daß nicht auch hier gewerkschaftlicher und steuerpolitischer Eigensinn ein aus geistiger Verpflichtung und hohem Gemeinsinn erwachsenes Werk zuschanden mache.

Karl Holl

GENF: Die diesjährige Tagung des *Schweizerischen Tonkünstlervereins*, die am 7. und 8. April in Genf stattfand, gab leider weder ein sehr schmeichelhaftes, noch glücklich überzeugendes Bild vom kompositorischen Schaffen unserer Berufenen und ließ einzig in wenigen Werken Kommender leise Zukunftshoffnungen aufleuchten.

Einigermaßen erfreulich durch ihr ehrliches Suchen nach einer persönlichen Tonsprache berührte vor allem die Sonate in g-moll für Violoncell und Klavier von *Walter Lang*, Basel; durch Zartheit der Stimmung und vornehme Proportion fesselten Vier Sonette auf Texte Bronsards für eine Singstimme, Flöte, Bratsche und Violoncell aus der Feder *Frank Martins*, Genf und Fünf Gesänge nach Giordano Bruno, der gewollte Abschluß in *Friedrich Kloses* tondichterischem Schaffen, bestachen durch seltene Reife und hohen Ernst. Ein Streichquartett in G-dur von *Fritz Brun*, Bern berührte in manchen Teilen stark problematisch, gefiel aber durch die knorrig-ehrliche Art.

Unter den Orchesterliedern vermochten einzig die Schöpfungen *Robert Denzlers*, Zürich, tiefer zu interessieren; und im Großteil der begleiteten Chorwerke, genannt seien nur »Tedeum« von *Joseph Lauber*, Genf, *Charles Chaix'* »Poème funèbre« und *Paul Benners*, Neuenburg, groß-angelegtes »Sanctus«, standen die aufgewendeten äußeren Mittel und das reiche technische Vermögen in keinem befriedigenden Verhältnis zur melodischen oder harmonischen Erfindung und namentlich zum poetischen Urgehalt der textlichen Vorlagen.

Bodenständig - unbekümmerte Musikfreudigkeit atmete der »Chant de Joie« für Orchester von *Arthur Honnegger*, Zürich-Paris, *Reinhold Laquais*, des begabten Zürchers »Ouvertüre zu einer alten Komödie« zeigte bedeutendes Können und viel eigene Ideen und *Othmar Schoecks* Musik zu Busonis Pantomime »Das Wandbild« vermochte auch ohne Szenarium zu wirken. Den Beschluß der ganzen Veranstaltung bildete eine beschwingte Wiedergabe der 8. Sinfonie *Hans Hubers*. *Gebhard Reiner*

HAMBURG: Der Rest des Spieljahres läßt schon Müdigkeit des Zeitmaßes wahrnehmen. Den Schluß der langen Reihe macht in den Tagen nach Pfingsten ein Sonderunternehmen des »Vereins Hamburgischer Musikfreunde«: drei festtägliche Konzerte unter *Karl Muck* und *Eugen Papst* (dieser für die Bruckner-Chöre mit der Singakademie), drei Tage mit je einem für Rich. Strauß, Bruckner (IX. und dritte Messe) und Beethoven. Die Philharmonischen Konzerte — unter Muck — sind schon in die Ferien gegangen; den Ausklang machte Liszts Faust-Sinfonie in einer außerordentlich großzügigen Prägung in Mucks Darlegung. *Pfitzners* Kantate »Von deutscher Seele« ist vom Cäcilien-Verein, vorbereitet von *Julius Spengel*, aufgeführt worden und hat an beiden Tagen unter des Komponisten eigener Leitung stärkstes Interesse, was den Andrang und die Aufmerksamkeit betrifft, gefunden. Die Darbietung, vom Autor eindringlich belebt, hat nebst dem Inhalt (man wird die düsterglühenden Bilder »Abends« [b-moll] und »Nacht« immer am nachhaltigsten sich bewähren sehen) eine glänzende Ehrung des Komponisten bewirkt. Das Werk und sein Geist bezeichnen im »Betriebe« eine der rühmlichen, erhebenden Ausnahmen des recht mißvergnüglichen Winters. In der Hoffnung, *Gerhard v. Keußlers* Sinfonie »An den Tod« werde auch bei einer Wiederholung (geleitet vom Autor) sich zugkräftig bewähren, hat sich das unternehmende Stadttheater-Orchester einer Täuschung hingegeben. In den Pollak-Konzerten (starken Besuchs stets teilhaftig) hat abschließend der Berliner Dirigent *Krasselt* geleitet, bei lebhafter Auszeichnung, die auch *Eduard Erdmann* beschieden gewesen für den säuberlich feinen und belebten Vortrag einer Seltenheit: des Hermann Goetzschen Klavierkonzertes, das in seinem obstinat repetiertem zackigen Rhythmus der Allegri nicht den bezwingenden kunstreifen Ausgleich zum reich kolorierten Lyrismus besitzt. Auswärtige Dirigenten des März waren ferner *Hermann Abendroth* und zwei jüngere, die ansehnlichen Anteil erwecken konnten: *Ewald Langstorf* (bei dem Liapunoffs es-moll-Klavierkonzert — von *Hans Hermanns* virtuos hingeworfen — zu hören und drei Orchestersätze *Robert Clums*, die das Interesse wachhalten mochten) und *Hans Oppenheim* (München). *Werner Wolff* hat die Auszeichnung (nicht erstmals), im letzten seiner Konzerte Ferruccio Busoni mitwirkend anzukündigen. Dieser setzt sich für Volkmar Andreaes Klavierkonzert ein und ist vom Dirigenten mit eigenen Werken bekomplimentiert. Der Pianist *Eduard Weiß* in technischer Gala

(gleichsam »vierspännig«) unternahm es, einen ganzen Abend Liszt zu spielen: alle 27 Stücke der »Années de pelérinage«. *Wilhelm Zinne*

MANNHEIM: Unser Konzertstrom flutet so allmählich ab, um in den Tagen des Mai von neuem anzuschwellen. Die alte Sitte der Messeveranstaltungen, eine Kombination von gewerblichen und industriellen Unternehmungen in Verbindung mit kulturellen Sondertaten lebt wieder auf in deutschen Landen. Und nicht nur Leipzig und Frankfurt haben ihre Messen und die dazu sich gesellenden künstlerischen Ereignisse, sondern auch jüngere Handel- und Industriestapelplätze wollen ihren Anteil haben an der spärlichen Sonne, die heute über Deutschlands Geschicken lacht. Ist's nicht ein seltsam Ding um diesen ungebrochenen deutschen Wagemut, um diesen nicht unterzukriegenden Betätigungsdrang? Das am meisten auffallende Charakteristikum dieser zähen Unverdrossenheit war wohl das Reger-Fest, das die besetzte Stadt Bochum in den schwersten Tagen des April ihren Einheimischen und Gästen vorgesetzt hat. Ich muß gestehen, als ich im Drang der Geschäfte die frohgemute Einladung zu diesem Kampf der Gesänge las, da habe ich im Geiste vor diesem Beweis schönen Trotzes den Hut abgenommen »Respekt ihr Herren, das sind wahrhaft deutsche Männer«, könnte man nach Westen warnend rufen, wenn noch irgendwo Ohren zu finden, die für Menschlichkeiten, für Mut und für Opferbereitschaft nicht taub wären.
Doch kehren wir zurück zu unseren heimischen künstlerischen Vorkommnissen. Wir haben nun weder von bedeutsamen musikalischen Taten, noch von solchen außerordentlichen Heldentums zu berichten, sondern, was sich bei uns abgespielt hat, das bewegt sich in ungefährdetem, normalem Kreislauf. Eines hübschen eigenartigen Abends sei vorweg gedacht. *Walter Rehberg*, der pianistisch hochbegabte Sohn *Willy Rehbergs*, hatte den reizenden Einfall, sich in die Mitte eines Kammerorchesters an den Flügel zu setzen und drei der schönsten Klavierkonzerte von Mozart zugleich dirigierend zu spielen oder spielend zu dirigieren. Die Art wie dieser junge, bisher mehr auf titanische Kraftevolutionen geaichte Künstler sich dieser selbst gestellten subtilen Aufgabe entledigte, war von höchster Sorgfalt und einem natürlichen Feingefühl getragen.
Die musikalischen *Akademien* gingen mit einem *Anton Bruckner* gewidmeten Abend zu Ende. Die 9. Sinfonie konnte für den, der die genialen Problematika dieses Abschiedsgrußes an die Welt, dieses gigantischen Torso kennt und würdigt, in der Wiedergabe durch das Nationaltheaterorchester unter *Erich Kleibers* Führung manche Frage lösen, mußte allerdings auch manche unbeantwortet lassen. Weniger glücklich fand ich und finde ich immer, so oft ich sie erlebe, die Koppelung dieses in einsamen geistigen Höhen schweifenden Werkes absoluter Musik mit dem an den Ritus der ecclesia magna gebannten Tedeum, so faszinierend diese in höchsten Prunk getauchte laudatio Dei auch immer wirkt.
Einiger Chorkonzerte sei gedacht. Die Volkssingakademie führte unter *Arnold Schattschneiders* besonders dem chorischen Teil große Liebe entgegenbringender Leitung den Max Bruchschen Odysseus nach langer Pause wieder einmal auf. Die Pause hat dem Werke nicht gerade wohl getan. Wir sind unterdessen andere geworden und der Hauch von Philistrosität, der über dieser gesungenen Homeriade liegt, trifft heute ein empfindlicher reagierendes Geschlecht. Liszts c-moll-Messe erschien in einem Konzert des Lehrergesangvereins, nicht ganz in ihrer edlen Männerchorschönheit erfaßt, mit neuen Chören von *Kaun*, *Marx* und *Lendvai* suchte der Liederkranz unter *Max Sinsheimer* dem musikalischen Gegenwartsschaffen zu dienen. *Wilhelm Bopp*

MÜNCHEN: Der Ostermonat rief, wie üblich, die Oratorienvereinigungen auf den Plan. Der Abend der *Konzertgesellschaft für Chorgesang* gewann doppeltes Interesse durch die lange nicht mehr gehörte f-moll-Messe von Bruckner, mit der sich der neue Dirigent der Vereinigung, *Hanns Rohr*, zum Nachfolger des bisherigen verdienten Leiters der Konzertgesellschaft, *Eberhard Schwickerath*, bestimmt, als mindestens zielbewußter und sicherer Kapellmeister empfahl. Eine fast strichlose Aufführung der Bachschen Johannes-Passion, noch dazu im originalen Klanggewande, verdanken wir dem *Münchener Bach-Verein* unter *Ludwig Landshoff* mit dem über jedes Lob erhabenen Evangelisten *Karl Erbs* und dem Christus *Heinrich Rehkempers*. Mit Mozarts Requiem gab der *Nationaltheater-Singchor* unseren Dilettantenchören ein im Äußeren der Ausführung von jenen unerreichbares Vorbild, um so weniger fand das aus Todesahnung geborene Werk bei dem Leiter *Konrad Neuger* Verständnis. Das *Pfalzorchester* unter *Ernst Boehe* schloß seine Konzertreise durch

Württemberg und Bayern mit einem Abend im Odeon ab, dessen künstlerisches Ergebnis die Gehobenheit der vaterländischen Stimmung zum hellen Jubel steigerte. An Beethovens Egmont-Ouvertüre, Mozarts Kleiner Nachtmusik und ganz besonders Bruckners 3. Sinfonie zeigte das Orchester seine außerordentliche Qualität der einzelnen Instrumentengruppen (Holzbläser!), wie äußerste Präzision des Zusammenspiels, und Ernst Boehe — übrigens ein geborener Münchener — erwies seine längst bekannten Eigenschaften als speziell auf feinste Kleinarbeit bedachter Orchesterleiter. Aus der Fülle solistischer Darbietungen erwähne ich den Abend des Kontrabassisten *Ludwig Jaeger* vom Nationaltheater, eines glänzenden Technikers und tüchtigen Musikers, ferner das Ehepaar *Hans Bruch* und *Lene Weiller-Bruch* (Mannheim) auf zwei Klavieren, die die so seltene Klarheit und *Einheit* des Musikalischen erreicht haben. Über *Lauritz Melchior*, den stimmgewaltigen Heldentenor der Kgl. Oper in Kopenhagen, waren die Meinungen trotz des äußeren Erfolges sehr geteilt. Für mich erschienen die klanglich-technischen Vorzüge seiner Stimme im umgekehrten Verhältnis zu ihrer Größe, für welchen Mangel mich auch das starke Temperament nicht entschädigen konnte. — Die Reger-Feier haben wir hinter uns, der Mai bringt die Münchener Tonkünstlerwoche und das Mozart-Fest — gewichtige Zeichen der Regsamkeit unserer musikalischen Kräfte.

Hermann Nüßle

PRAG: Von neuer Musik fesselte im »Deutschen Literarisch-Künstlerischen Verein« *Felix Petyrek* mit seiner von ihm selbst bravourös gespielten »*Passacaglia und Fuge über einen steirischen Jodler*«, formal eines der interessantesten Stücke der jüngeren Literatur (sie ist Passacaglia und zugleich viersätzige Sonate) und *Fidelio Finke* mit seinen violetten »*Gesichten*«, seiner architektonisch prachtvollen »*Ballade*«, *Josef Ullmanns* raffiniert ersonnener Liederzyklus und *Alexander Zemlinskys* letzte Klavierlieder, deren grelle Lichter von der Größe echter Empfindung überstrahlt sind. Maria Müller, Olga Forray, Fidelio Finke, Franz Langer waren die Ausführenden. Von tschechischen Geigervirtuosen hat *Váša Přihohoda* durch Ton und Technik die Zuhörerschaft bezwungen. In einem tschechischen Violoncello-Sonatenabend bestach *Leoš Sanáčeks* dreisätziges »Märchen« durch feine Klangideen (Prof. Junk mit der nobelbegleitenden Rosa Nebuska am Flügel); aus der großen Reihe weiterer Konzerte blieb ein Abend altböhmischer Meister in Erinnerung, an dem *Josef Hermann* Klaviersonaten von *Johann Dussek* stilgemäß spielte. Über die beiden *Philharmonien* und die Konzerte der beiden Sektionen der »*Internationalen Gesellschaft für Neue Musik*« nächstens.

Erich Steinhard

SCHWEIZ: Nun ist uns auch in der Schweiz die hohe Freude geworden, *Wilhelm Furtwängler*, den berufenen Nachfolger Artur Nikischs, mit dem Gewandhausorchester als überragenden Orchesterleiter und genialen Ausdeuter klassischer und moderner Instrumentalwerke kennen zu lernen. Die überlegene Ruhe, mit der er die Mozart-Variationen Regers, die 1. Sinfonie Brahms', Richard Strauß' »Don Juan«, das Meistersingervorspiel oder Beethovens Siebte darstellte und die ungewöhnlich eindrucksvolle Art seiner suggestiv wirkenden Geste berührten an sich sehr sympathisch, und die scheinbar instinktive Klugheit der dynamischen Disposition, zusammen mit einer seltenen Verinnerlichung der melodischen Diktion lösten in dem begeistert folgenden Klangkörper und mehr noch in den entzückt Lauschenden Eindrücke von kaum je erlebter Intensität aus.

Großes brachte auch *Adolf Busch* mit seinen vortrefflichen Quartettgenossen, namentlich als Pionier Max Regers. *Joachim Stutschewsky*, der bekannte Züricher Violoncellist, setzte sich mit *Walter Frey* im Rahmen der Kammermusikabende *Alexander Schaichets* erfolgreich für Paul Hindemith, den bei uns leider noch ziemlich unbekannten Tondichter, ein. Etwas stark negativ endete eine neuerliche Tournée *Eugen d'Alberts*, der in völliger Verkennung des Tatsächlichen auf dem besten Wege scheint, den einstigen Glanz seines pianistischen Namens zu trüben.

Unter den Chorkonzerten großen Stils rangierte die ungekürzte Wiedergabe der »Matthäus-Passion« Joh. Seb. Bachs durch den Baseler Gesangverein unter *Hermann Suter* an erster Stelle. Der ausgezeichnete, an Bach seit Jahrzehnten geschulte Chor, der über außerordentlich reiches, durch die Mitwirkung der Baseler Liedertafel auch in den Männerstimmen glänzendes Material verfügt, ein Stab trefflicher Solisten mit *Carl Erb* (München), als unvergleichlichem Evangelisten und *Max Kloos* (Hilversum), einem Vertreter der Jesus-

Partie im Stile Messchaerts, *Adolf Hamm* an der Orgel und *Elfriede Schunck* am Cembalo ergaben ein Ensemble von wundervollem Ebenmaß, fesselnden Qualitäten des Klangs und wohltuender Einheit künstlerischer Beseelung. Ein Erlebnis im edelsten und tiefsten Sinn des Wortes war die *Uraufführung* des Liederzyklus »Elegie« für eine Singstimme und Kammerorchester von *Othmar Schoeck* in Zürich. Aus schwermütigen Dichtungen von Nikolaus Lenau feinsinnig zusammengestellt, scheint das Opus die musikalisch reifste und wertvollste Schöpfung, die Schoeck bis heute gelang. Ihr Erfolg war dank dem Solisten *Felix Löffel* und vor allem dank der wundervollen Leitung durch den Komponisten über alle Maßen groß. *Gebhard Reiner*

WIESBADEN: Der Ausgang des Musikwinters brachte noch allerlei Neuestes — Allerneuestes. *Karl Schuricht* an der Spitze des Kurorchesters ließ uns in schwunghafter Ausführung hören: 1. Wetzlers »Sinfonische Fantasie«, die namentlich in dem romantisch aufrauschenden Mittelsatz fesselte; 2. »Nachtmusik« von Ed. Moritz — lebendige Erfindung, maßvolle Modernität; drei formell abgerundete Sätze, etwa drei gemütvoll anheimelnden »Spitzwegs« gleichend; 3. »Heitere Ouvertüre« von dem Wiener Ernst Kanitz. — Keck und witzig plaudernd, doch auch in lyrischen Stimmungen schwelgend; recht effektvoll; 4. Vier Gesänge mit Orchester von demselben Komponisten; *Therese Müller-Reichel* sang; — vier farbenreiche, dramatisch anschauliche Tonbilder von innergeistigem Zusammenhang; eine Art Liedersinfonie. Von schon bekannten, stets interessanten Werken wurden Mahlers 3. und 4. Sinfonie wiederholt. Ein prächtiges Klavierkonzert c-moll von Rachmaninoff spielte unser Pianist *Cornel.* Allen Virtuosen zu empfehlen, die es so spielen können wie er. Auserlesene Kammermusik bot das »Wiesbadener Trio« — die Herren *Franz Mannstädt* (Klavier), *Selmar Victor* (Violine), *Oskar Brückner* (Cello): Schubert und Tschaikowsky wirkten wie neu. Und wie diese Mitglieder der Staatsoper, so werden gegenwärtig noch viele andere Kräfte unseres Theaters im Konzertsaal willkommen geheißen: Sänger und Spielleute, die durch den Theaterbrand (nur das Bühnenhaus ist zerstört und soll hoffentlich bis Ende des Jahres wieder hergestellt sein) zwar nicht brotlos, aber zum Teil tatenlos wurden. So fand zu Ostern auch eine wiederholte Aufführung der Parsifal-Musik durch das Staatstheater im Kurhaus statt und sie verlor dabei kaum etwas von ihrer eigenartigen Stimmungsmagie. — Anton Bruckner gelangte zum Schluß unseres Musikwinters nochmals nachdrücklich zu Worte. Ein Evangelium tief-religiöser Gläubigkeit predigte seine »f-moll-Messe«. *Franz Mannstädt* brachte sie im letzten Konzert des »Cäcilien-Vereins« zur Aufführung. Ein Werk von weich-schimmerndem Tonglanz und von beglückender Reinheit und Innigkeit des Empfindens: wie leuchtet das »Kyrie« so feierlich auf; und im »Gloria« der jauchzende Anruf des Höchsten! Daneben: das ergreifende »Qui tollis« und »Incarnatus« der Solostimmen; das sonnig-lichte »Sanctus« mit dem jubilierenden »Hosianna«! Und ungemein zartsinnig: das »Benedictus« — von Cello- und Violinsolo umspielt — ein warmblühender Gesang (Chor und Solo) in weitgespannten melodischen Bögen! Im »Dona nobis« erhebt sich dann die Musik zu transzendentaler Stimmungshöhe, und die letzten Klänge wallen sacht dahin gleich süßduftendem Weihrauch ... In einem »Volkskonzert« wurde die Messe wiederholt und enthusiastisch begrüßt; ihr konzertierender Charakter ist bei aller Kirchlichkeit unverkennbar. Und Bruckner beherrschte auch das Programm des letzten »Zykluskonzerts« im Kurhaus. Hier war es *Karl Schuricht*, der die monumentale, seltener gehörte 8. Sinfonie des Meisters dirigierte. Dem trotz der gigantischen Ausmaße etwas plötzlich oder unbefriedigend abbrechenden Finale ließ Schuricht, nach kaum merklicher Generalpause, sofort — das »Te Deum« des Meisters folgen! Die Wirkung war erfrischend und erhebend zugleich. Zur Nachahmung empfohlen. — Noch eine »Morgenfeier« im »Kleinen Haus«. Lockruf: »Des Knaben Wunderhorn«. *Hagemann* hielt die zündende Ansprache, und es gelangten durch den *Theaterchor* gut deutsche Volkslieder in verschiedenartiger Bearbeitung zu Gehör. Die Aufnahme war begeistert. *Otto Dorn*

NEUE OPERN

BRAUNSCHWEIG: Hier erfolgt die Uraufführung der neuen Oper »Der späte Gast« von *Ignaz Waghalter.*

DUISBURG: »Schwanenweiß« von *Julius Weismann* wird noch in dieser Spielzeit erstmalig aufgeführt werden. Der Text ist der des Strindbergschen Märchenspiels.

GRAZ: Eine einaktige Oper von *Leopold Stolz* »Waldmärchen« kam hier zur Uraufführung.

PRAG: Die einaktige Oper »Mareja« von *J. N. Vogel* wird hier uraufgeführt werden.

RUDOLSTADT: Ein Singspiel von *Petersen* und *Carl Zimmer* »Die Mühle von Sanssouci« gelangte hier zur Uraufführung.

WÜRZBURG: »Hassan der Rattenfänger« von *Simon Breu* wurde hier uraufgeführt.

OPERNSPIELPLAN

AMSTERDAM: Die holländische Übersetzung des Parsifal ist von Leo van Riel verfertigt. Das Werk geht in dieser Übersetzung in Holland in Szene.

BASEL: Die diesjährigen Maifestspiele am Baseler Stadttheater wurden durch die Erstaufführung der »Josephs-Legende« von *Richard Strauß* eingeleitet. Gastspiele der *Münchener Kammerspiele*, der *Pariser Oper*, der *Opéra comique* und der *Berliner Staatsoper* schlossen sich an. Neben *Ravels* »L'heure espagnol« und *A. Bachelets* »Quand la cloche sonnera« bieten die Romanen *Massenets* »Werther«, die Deutschen »Don Giovanni« von *Mozart* und *Franz Schrekers* »Der Schatzgräber«.

HAMBURG: »Die Nachtglocke«, eine neu erweckte Buffo-Oper von *Rossini*, wird in der Bearbeitung von *Wilhelm Kleefeld* ihre Erstaufführung demnächst hier erleben.

KARLSRUHE: In einer Neubearbeitung von *Anton Rudolph* wird *Händels* »Tamerlan« erstmalig in Szene gehen.

LÜBECK: *Karl Mannstaedt* brachte hier *Hugo Wolfs* »Corregidor« als Erstaufführung heraus.

STETTIN: Die *Stuttgarter Staatsoper* wird hier mit Pfitzners »Der arme Heinrich« gastieren.

ZÜRICH: Bei den diesjährigen *internationalen Opernfestspielen* wird die *Stuttgarter Staatsoper* ein Gastspiel mit *Händels* »Rodelinde« absolvieren.

KONZERTE

AMSTERDAM: Das Concertgebouw-Sextett brachte *Saint-Saëns'* »Karneval der Tiere« erstmalig in Holland zu Gehör.

BRESLAU: Das *Pozniak-Trio* brachte die Uraufführung eines Trios in d-moll von *Rudolf Bilke.*

DARMSTADT: Die f-moll-Messe *Bruckners* wurde an einem Bruckner-Abend im Landestheater erstaufgeführt.

DORTMUND: Vom 29. Mai bis 3. Juni findet eine Festwoche unter Leitung von *Wilhelm Sieben* statt. Das Programm enthält unter anderem »Tag und Nacht« von *Haas*, *Pfitzners* Klavierkonzert, ein Streichquartett von *Klose*, Chöre von Haas und *Beer-Walbrunn*, *Hauseggers* Natursinfonie und *Braunfels'* Te Deum.

IRKUTSK: Hier fand ein Festkonzert zu Ehren *Debussys* statt, das nur Werke dieses Meisters zu Gehör brachte.

LEIPZIG: *Georg Kießig* hat zur Neueinstudierung des Faust II eine kammermusikalisch gehaltene Begleitmusik geschrieben. — *Walter Niemanns* fünfteiliger Klavierzyklus »*Japan*«, op. 89, der die Reihe seiner exotischen Klavierzyklen »Alt-China«, op. 62 und »Der Orchideengarten« op. 76 fortsetzt, gelangte in einem modernen Klavierabend von *Georg Carli* zur Uraufführung.

ROTTERDAM: *Béla Bartók* und *Darius Milhaud* machten eine Konzerttournee durch Holland.

WEIMAR: Der Weimarer *Volkschor des Deutschen Nationaltheaters* brachte die *Uraufführung* des nachgelassenen Werkes von *Max Reger* »Auferstanden, auferstanden«, einer Choralkantate für Chor, Orgel und Altsolo.

TAGESCHRONIK

Hans Schnoor arbeitet an einer umfassenden deutschen Dvořak-Biographie und bittet Besitzer von Dokumenten des Lebens und Schaffens des Meisters um Mitteilung derselben an seine Adresse: Klotzsche bei Dresden, Querallee 23. Die Biographie wird bei der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin, erscheinen.

Ein temperamentvoll ausgetragener Konflikt wirbelte in *Budapest* beträchtlichen Staub auf. Prof. Dr. *Eugen Hubay*, Direktor der ung.

Hochschule für Musik, nahm knapp vor der Uraufführung seiner seit neun Jahren angenommen gewesenen Oper »Anna Karenina« sein Werk vom Kgl. ung. Opernhaus mit der Begründung zurück, daß die viel zu mangelhaften Vorbereitungen kein aussichtsvolles Gelingen zu gewährleisten vermögen. Die Zurücknahme erfolgte unter geradezu romantischen Umständen, indem der Komponist Partitur und Stimmen seines Werkes kurzentschlossen an sich brachte und die Wiederherausgabe des handschriftlichen Notenmaterials standhaft verweigerte.

Der Umbau der berühmten *Orgel der Lüneburger Johanniskirche* ist vollendet. Die kostspielige Arbeit, für deren Ausführung sich der Musikdirektor *Karl Hoffmann* vor allem eingesetzt hat, ist nur durch die ungezählte Menge freiwilliger Spenden ermöglicht worden, die aus allen Kreisen der Lüneburger Bevölkerung zugeflossen sind. Den Umbau hat Orgelbaumeister Walcker aus Ludwigsburg ausgeführt; die Orgel, an der bekanntlich der 15jährige *Bach* gelernt hat, ist jetzt eines der schönsten Orgelwerke Deutschlands.

Julius Hertz stellte den Reinertrag seines kürzlich in Arosa (Schweiz) veranstalteten Konzerts in Höhe von 1200000 Mark dem Deutschen Roten Kreuz zur freien Verfügung.

Walter Kirchhoff hat die Honorare für seine letzten Gastspiele in der Berliner Staatsoper in Höhe von etwa 7 Millionen Mark der Unterstützungskasse der Staatsoper, der Mittelstandsfürsorge und Oberbürgermeister Dr. Boeß für arme Berliner Kinder gewidmet.

Eine Sammlung der Lehrer und Schüler des *Sternschen Konservatoriums* zu Berlin zugunsten der *Ruhrspende* ergab einen Betrag von 240000 Mark.

Der Geiger *Hans Bassermann* wurde als Leiter einer Ausbildungsklasse an das *Leipziger Konservatorium* verpflichtet.

Frau *Charles Cahier* wurde zur Ehrenbürgerin ihrer Vaterstadt Indianopolis in Amerika ernannt.

Für den Posten des Generalmusikdirektors des Friedrichstheaters in *Dessau* wurde *Franz v. Hoeßlin*, der bisherige musikalische Leiter der Großen Berliner Volksoper, verpflichtet.

Theodor Kroyer-Heidelberg erhielt von Leipzig einen Ruf als Nachfolger des nach Berlin gerufenen *Hermann Abert*.

Das Thüringische Justizministerium in Weimar ernannte *Heinrich Laber* zum Mitglied der musikalischen Sachverständigenkammer für das Land Thüringen.

Otto Ockert, der Leiter des *Stettiner Stadttheaters*, ist vom Stettiner Magistrat zum *Intendanten* ernannt worden. Gleichzeitig geht damit die Bühne in städtische Verwaltung über.

Die Firma *Friedrich Kistner*, Leipzig, konnte am 1. Mai die Feier ihres hundertjährigen Bestehens begehen. Mit einem Festkonzert im Konzertsaal des Leipziger Konservatoriums, zu dem die Besitzer des Verlages Hofrat Richard Linnemann und Karl Linnemann die geistige Elite Leipzigs geladen hatten, wurde die Gedenkfeier eröffnet. Daran schloß sich dann ein Diner in der »Harmonie«, zu dem bedeutende Vertreter der Musikwissenschaft, des Buchhändlerbörsenvereins, der großen Musikverlage, der produktiven und reproduktiven Künstlerschaft erschienen waren.

Anton Bennewitz, der hochverdiente frühere Direktor am Prager Konservatorium, feierte seinen 90. Geburtstag. Prof. Bennewitz war Lehrer von Sevčik, Witek, Ondriček, Hofmann und Suk und selbst ein vorzüglicher Geiger, Quartettspieler und Dirigent. Die Deutsche Akademie sandte zu diesem Tage eine Delegation nach Hirschberg (Böhmen), wo der greise Künstler im Ruhestand lebt.

Max Marschalk, der bekannte Musikkritiker, beging seinen 60. Geburtstag. Marschalk hat sich auch als Komponist hervorgetan, er hat vor allem Lieder komponiert und zu den Dramen seines Schwagers Gerhart Hauptmann, wie »Hannele« und »Pippa tanzt«, die Musik geschaffen.

In Moskau ist unter Beteiligung weiter Kunstkreise das 25jährige Bühnenjubiläum des berühmten russischen Tenors *Leonid Sobinow* mit einer Festvorstellung des »Lohengrin« im Großen Staatstheater gefeiert worden.

N. Simrock G. m. b. H. Auf Grund freundschaftlicher Übereinkunft hat Herr *Chrzescinski* sein Vertragsverhältnis zu der Firma gelöst und ist am 1. April d. J. aus der Geschäftsführung der Gesellschaft ausgeschieden.

Die Firma *Ludwig Hupfeld A.-G.* gliedert ihrem Unternehmen eine *Konzertagentur* an und übernimmt alle Arrangements für Konzerte, Vorträge und Tanzdarbietungen.

In dem »*Hellas des Nordens*« hält deutsche Musik nun auch ihren Einzug. In der Hauptstadt *Reykjavik* ist eine Instrumentenschule gegründet worden, deren Leitung dem deutschen Hornisten und Geiger *Otto Böttcher* übertragen wurde. In der zweitgrößten Stadt Akureyri (im Norden Islands) ist ein Musikverein gegründet, der verschiedene Gebiete der Musik fördert und unter anderem eine Musik-

schule gegründet hat, deren Leitung in den Händen des zuletzt in Dortmund tätigen Pianisten *Kurt Haeser*, eines Schülers von Prof. Teichmüller (Leipzig), liegt. Beide Kräfte wurden durch den in Deutschland tätigen isländischen Dirigenten *Jón Leifs* verpflichtet.

Die Stadt *Merseburg* verhandelt mit dem preußischen Kultusministerium wegen Errichtung eines Stadttheaters. Im Schloßgarten soll ein Theater errichtet werden.

Max Friedlaender absolvierte eine Vortragsreise durch Holland, auf der er über das deutsche und holländische Volkslied sprach.

Richard Strauß und *Franz Schalk* machen mit den *Wiener Philharmonikern* eine Tournee nach Südamerika.

Zu der Notiz auf Seite 556 (Aprilheft XV/7 der »Musik«) über die Wohltätigkeitsveranstaltungen der *tschechischen Philharmonie* ist zu bemerken, daß lediglich das Konzert für die notleidenden *russischen* Musiker stattgefunden hat. Die Veranstaltungen zugunsten der *deutschen* und *österreichischen* Künstler wurden in aller Stille *abgesagt*.

* * *

Redaktionelle Erklärung: Im Aprilheft der »Musik« XV/7 berichtete Dr. *Karl Holl* aus *Frankfurt* über Vorgänge im dortigen Opernhaus, in deren Verlauf der Intendant Dr. *Ernst Lert* »*aus Gründen, die hauptsächlich seine menschlich-direktorialen Eigenschaften betreffen*«, zur Einstellung seiner Tätigkeit genötigt wurde. Herr Dr. Lert hat uns in einer Zuschrift vom 12. April den Tatbestand *bestätigt*, zugleich aber, »*um irrtümlichen, auch von Herrn Dr. Holl sicherlich nicht gewollten Auslegungen zu begegnen*«, uns gebeten, von allerhand künstlerischen Maßnahmen Kenntnis zu nehmen, auf denen nach seiner Meinung die ihm erwachsene Gegnerschaft im wesentlichen beruht. Er macht schließlich für die jetzigen Zustände im Frankfurter Opernhaus das »*Verhältnis zwischen Intendant, Theaterkommission und Personal*« verantwortlich und stellt eine generelle Untersuchung hierüber in Aussicht. — Was die persönliche Seite der Angelegenheit betrifft, so hat uns Herr Dr. Holl ausdrücklich erklärt, daß er den »Fall Lert« *lediglich als Tatsache* habe *feststellen* wollen, im übrigen aber die »durchaus hinter den Kulissen sich entwickelnde Angelegenheit« für die öffentliche Diskussion und Stellungnahme *noch nicht spruchreif* betrachte. Indem wir uns dieser Ansicht anschließen, möchten wir dem Wunsch Ausdruck geben, daß der unter jetzigen Verhältnissen besonders kostbare Raum der »Musik« von persönlicher Polemik nach Möglichkeit frei bleibe. *Redaktion der »Musik«*

OFFIZIELLE MITTEILUNGEN DER INTERNATIONALEN GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK

Das erste Arbeitsjahr der Internationalen Gesellschaft für neue Musik hat für die Sektion Deutschland seinen Abschluß erreicht mit einem in jeder Hinsicht außerordentlichen künstlerischen Ereignis, nämlich dem Konzert der gesamten *Dresdener Staatskapelle* unter ihrem Generalmusikdirektor *Fritz Busch* in der Berliner Philharmonie. Diese Veranstaltung hob sich aus den in Berlin nicht gerade seltenen Orchesterkonzerten von Rang auf eine ganz besondere Art heraus, der Jubel, der die gefeierten Dresdener Gäste nach ihrer hinreißenden Leistung umbrauste, hatte eine ganz eigene Note der Wärme und Herzlichkeit. Nicht daß ein Orchester erlesener Künstler einige neue Werke vorzüglich wiedergab war das Wesentliche dieser Veranstaltung, sondern die Tatsache, daß eine Körperschaft allerersten Ranges im deutschen Musikleben, seit Jahrhunderten Hort und Hüter der deutschen (und auch italienischen) Kunst, durch Tat und Wort vor der größten Öffentlichkeit ein Bekenntnis ablegte von der künstlerischen Pflicht zur Pflege der neuen aufstrebenden Kunst, die für das Gedeihen der deutschen Musik sehr wesentliche Einsicht kundgab, daß in der Kunst nicht weniger als in Handel und Gewerbe ein internationaler Austausch, ein Anbahnen ganz neuer, ein Aufräumen halb verschütteter Wege wichtiger und ersprießlicher sei als sich zurückzuziehen in den Schmollwinkel, wennschon die bedauerlichen politischen Ereignisse der Gegenwart dazu aufzufordern scheinen. *E. Bohnkes* Sinfonische Ouvertüre und *Ph. Jarnachs* Sinfonia brevis standen neben *Regers* Mozart-Variationen und *Strauß'* Don Quichote auf dem Programm dieses denkwürdigen Konzerts. — Eine Woche vor dem Dresdener Konzert fand in der Philharmonie unter Leitung von *Werner Wolff* ein Orchesterkonzert statt mit Werken vorwiegend deutscher Komponisten: *Robert Müller-Hartmanns* Ouvertüre zu Büchners »Leonce und Lena«, *Adolf Buschs* Violinkonzert, *Schönbergs* »Pelleas und Melisande« und zwei Goethe-Balladen

für Bariton und Orchester von *Busoni* (das Flohlied aus Faust und das Zigeunerlied*) von *Wilhelm Guttmann* gesungen. — Ein Konzert mit Werken tschecho-slowakischer Komponisten brachte Klavier- und Gesangskompositionen von *Novak* und *Vicpalek*. Vortragende waren die Pianistin *Anna Praskova*, die Sängerin *Manja Barkan*. — Aus dem Ausland liegen Berichte vor über Aufführungen neuer deutscher Werke während der letzten Wochen aus Kopenhagen, Madrid, Prag, London.

In *Kopenhagen* wurden aufgeführt: *Artur Schnabels* Notturno für Gesang und Klavier, *Hindemiths* Quartett Nr. 3, *Pfitzners* Quintett op. 23, *Weberns* Streichquartett, *Schönbergs* Kammersinfonie, Gurrelieder und Quartett op. 7.

In *Madrid* hörte man *Schönbergs* »Verklärte Nacht« und in *Eduard Erdmanns* Konzert Stücke von *Tiessen*, *Křenek*, *Erdmann*; *M. v. Schillings*' »Mona Lisa«.

In Prag wurden aufgeführt von *Hindemith* die Violinsonate D-dur, Quartette op. 16 und 22 (durch das Frankfurter Amar-Quartett); in der tschechischen Sektion durch das *Berliner Havemann-Quartett* Werke von *Křenek* und *Hábà*; von *Schönberg* »Pierrot Lunaire«, die Kammersinfonie, für Klavier eingerichtet von *Eduard Steuermann*, der Text zum Oratorium »Die Jakobsleiter«; Klaviersonate op. 1 von *Alban Berg*, Quartett und Lieder von *Webern*.

In *London* wurden gespielt *Jarnachs* Flötensonatine und *Hindemiths* 2. Quartett. Über Hindemith und seine Bedeutung für die junge Kunst schrieb der einsichtige und wahrhaft weltbürgerlich orientierte englische Mitbegründer der Internationalen Gesellschaft *Edward Dent* im Aprilheft des Londoner »Music Bulletin« einen gewichtigen, einführenden kritischen Essay. *Dr. Hugo Leichtentritt*

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: Der bekannte Cellist *Willy Deckert* ist einer Grippeerkrankung erlegen.

Bernhard Dessau, Violinist und langjähriger Konzertmeister der einstigen Berliner Hofoper, ist gestorben. Dessau ist wenig mehr als 60 Jahre alt geworden. Am 1. März 1861 in Hamburg geboren, studierte er in seiner Vaterstadt, in Leipzig, Berlin und Brüssel. Schon in jungen Jahren war er nicht nur als glänzender Virtuose, sondern auch als gesuchter Konzertmeister an Sinfonie- und Theaterorchestern und als gewissenhafter Lehrer mit gleichem Erfolge tätig. 1898 kam er ans Berliner Opernhaus, wo er nicht nur als zuverlässige Stütze der Kapellmeister geschätzt war, sondern auch in den Konzerten der Kapelle als Solist auftrat. 1896 wurde er zum Professor ernannt.

Kommerzienrat *Zimmermann*, Begründer und Seniorchef des bekannten Musikverlages *Jul. Heinr. Zimmermann* in Leipzig und Berlin, ist am 25. April nach längerem Leiden verschieden. Der Verstorbene, ein geborener Mecklenburger, kam in den siebziger Jahren nach Rußland und errichtete dort in St. Petersburg, später auch in Moskau und Riga, Musikinstrumentengeschäfte, die er durch rastlose Tätigkeit zu großer Blüte brachte. Im Jahre 1886 siedelte Kommerzienrat Zimmermann nach Leipzig über und begründete den bekannten Musikverlag, der sich außer der Pflege speziell russischer Musik — wir erinnern an Namen wie Balakirew, Liapounow, Gretschaninow, Cesar Cui u. a. — die Förderung guter deutscher Komponisten angelegen sein ließ und heute internationalen Ruf und Bedeutung genießt.

GRAZ: Der Musikschriftsteller *Julius Schuch* wurde im Alter von 63 Jahren von einem schmerzhaften Leiden dahingerafft. Der Verstorbene war 32 Jahre lang als Musikreferent des »Neuen Grazer Tageblattes« tätig.

LUCCA: Die *Schwester Puccinis*, *Otilia*, verschied hier im März. Sie war eine geistig sehr regsame Frau, mit der den Bruder ein anregendes und musikalisch förderndes Band verknüpfte. In Italien ist sie auch als eine erlesene Musikerin bekannt.

WÜRZBURG: *Franz Schörg*, Professor für Violinspiel am staatlichen Konservatorium in Würzburg, ist im Alter von 52 Jahren an der Zuckerkrankheit gestorben. Er war der Begründer des Brüsseler und des Würzburger Streichquartetts. Auf zahllosen Gastspielreisen in Europa und Amerika hat der Name des Brüsseler Streichquartetts unter seiner Führung Weltruf erlangt.

*) Siehe Musikbeilage von XV/8 (Mai 1923) der »Musik«.

VOM BÜCHER- UND MUSIKALIEN-MARKT

BÜCHER

Max Auer: Anton Bruckner. Amalthea-Verlag, Zürich-Leipzig-Wien.
Max Friedlaender: Brahms' Lieder. Verlag: N. Simrock, Berlin.
Siegfried Eberhardt: Die Lehre der organischen Geigenhaltung. Verlag: Adolph Fürstner, Berlin.
Josef Matthias Hauer: Deutung des Melos. Verlag: E. P. Tal & Co., Wien.
Josef Matthias Hauer: Vom Wesen des Musikalischen. Verlag: Schlesinger, Berlin.
Joseph Müller-Blattau: Grundzüge einer Geschichte der Fuge. Verlag: Musikwissenschaftliches Seminar, Königsberg i. P., Auslieferung: K. Jüterbock, Königsberg.
Hermann Abert: Mozarts Persönlichkeit. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1923.
Hans Gál: Anleitung zum Partiturlesen. Wiener Philharmonischer Verlag, 1923.
Walter Lange: Richard Wagner und seine Vaterstadt Leipzig. Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig. 1921.

MUSIKALIEN

Walter Gieseking: Ausgewählte Lieder von Richard Strauß in freier Bearbeitung für Klavier: Ständchen, Heimkehr, Freundliche Vision, Winterweihe, Schlechtes Wetter. Verlag: Adolph Fürstner, Berlin.
Richard Fricke: Rolf Düring. Ballade für gemischten Chor a cappella oder mit Klavierbegleitung. Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig.
Johannes Weyrauch: Streichquartett, op. 6.
James Zwart: Stimmungsbilder, 4 Klavierstücke, op. 52.
Robert Fuchs: Waldmärchen, Walzer für 3 Frauenstimmen mit Begleitung des Pianoforte zu vier Händen.
Wilhelm Rinkens: Drei Gesänge für Frauenstimmen und Klavier, op. 8.
Sämtlich im Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.
Walter Niemann: Japan. Ein Zyklus für Klavier, op. 89. Capriccio für Klavier, op. 90.
Sigfrid Karg-Elert: Hexameron, 6 Klavierstücke, op. 97. Exotische Rhapsodie für Klavier, op. 118.
Miklós Radnai: Sonate für Violine und Klavier, op. 21.
J. v. Wertheim: Variationen, op. 4. 2 Präludien, op. 5 für Klavier. Vier Lieder für eine Singstimme und Klavier. Liebesahnung, Lied.
Sämtlich im Verlag: N. Simrock, Berlin.
Arnold Schering: Sebastian Knüpfer »Mein Gott, betrübt ist meine Seele«. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.
E. Kronke: Aus alter Zeit, 5 Stücke im alten Stil, op. 153. Suite für Pianoforte, op. 147.
Max Reger: Vier Klavierstücke. »Ostern«. »Tragt blaue Träume.« (Lieder.) »Befiehl dem Herrn deine Wege.« (Duett.) Präludium und Fuge für Orgel. Allegro grazioso für Flöte und Klavier. Caprice für Violoncell und Klavier. Petite Caprice für Violine und Klavier. Präludium und Fuge für Violine. Albumblatt für Violine mit Klavier.
Hugo Riemann: Sonatine, op. 62 für Klavier.
Sigfrid Karg-Elert: Aus dem Norden. 6 lyrische Stücke, op. 18. »Filigran« für Klavier.
Richard Hofmann: Vortragsstücke, op. 118, 119.
Sämtlich im Verlag: Otto Junne, Leipzig.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten. Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Karl Haug, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

DIE JUNGE MUSIK ITALIENS UND IHRE VERTRETER

VON

GUIDO M. GATTI-TURIN

Es ist nicht leicht, in einem kurzen Artikel die Tendenz des zeitgenössischen italienischen Musiklebens zu kennzeichnen, und zwar aus zwei Gründen: Wegen der Beweglichkeit seiner Orientierungen, die noch nicht in ihrem ganzen Umfange mit einiger Sicherheit festzustellen sind, und wegen der Vielfältigkeit der Temperamente, die sich nicht leicht erklären lassen, sich auch schlecht dazu eignen, zusammengestellt und klassifiziert zu werden. Wenn man von moderner italienischer Musik spricht, so darf der Fernerstehende nicht an eine *Schule* oder an eine geschlossene Gruppe von Künstlern denken, die alle ungefähr derselben Ästhetik folgen. Das Wort »Schule« hat sich jetzt in fast allen Ländern überlebt. In Italien entspricht es niemals der Wirklichkeit, am wenigsten heute. Wir Musiker sind jetzt in Italien sehr zahlreich und einige unter uns haben eine exakt feststellbare Eigenart, die unter den »leaders« der zeitgenössischen internationalen Musik klar hervortritt; aber jeder einzelne geht seinen besonderen Weg und verfolgt ihn mit mehr oder weniger Glück. Aus dieser Verschiedenheit der Ästhetik entstehen leidenschaftliche Diskussionen und Debatten, deren Echo sich häufig in Zeitungen und Zeitschriften findet. Aber man soll nicht glauben, daß diese Diskussionen und Debatten immer zwischen zwei großen Gruppen stattfinden, die man etwa die *Anhänger des Vergangenen* und die *Modernisten* nennen könnte; vielmehr sind sie zwischen diesen letzteren an der Tagesordnung, und eben denen muß man einige Künstler zuzählen, die höhere Kultur wie auch tieferes Verständnis für die Ziele ihrer Kunst haben als jene anderen, deren polemische Schriften nur tendenziös und leidenschaftlich sind.

Für uns besteht gerade in dieser vielfältigen Verschiedenheit und in diesem Antagonismus die Stärke der heutigen italienischen Musik; gerade hierauf gründet sich auch unsere feste Überzeugung von ihrer heutigen Bedeutung und ihrer noch glänzenderen Zukunft. Die neuere Musikgeschichte bestätigt die Meinung, daß eine Periode stets von einer überragenden Persönlichkeit beherrscht wird, um die herum sich lediglich Epigonen gruppieren, die alle bemüht sind, sei es auch mit Hilfe von individuellen Konzessionen, die Art des Meisters zu denken und sich auszudrücken, nachzuahmen. Dieser Phase pflegt eine Periode der Dekadenz und Zusammenhanglosigkeit zu folgen. Der Held verschwindet, oder wenigstens seine schöpferische Kraft schwächt sich ab zu einer Wiederholung seiner stilistischen Besonderheiten und wird schließlich zur *Manier*, alsdann beginnt eine Periode der Unsicherheit und Enttäuschung, in der kein einziges erstrangiges Kunstwerk entsteht. In Italien

gibt es heute keinen Musiker, neben den sich nicht ein anderer von gleichem persönlichen Wert stellen ließe: wir sind heute alle *Meister*, aber es gibt keine *Schüler*. Wie sollte man da von einer *Schule* sprechen? Die Erforschung der Beziehungen und Anknüpfungspunkte beschränkt sich im übrigen nicht auf die zeitgenössische Epoche: in der heutigen italienischen Musik haben auch die fast kein Echo mehr, die im vergangenen Jahrhundert herrschten; diese Musik ist vielmehr etwas ganz Neues, rein Italienisches und scheint viel eher an eine weiter zurückliegende Kunst anzuknüpfen, nämlich an die Jahrhunderte vor dem neunzehnten, die lange Zeit in unverdienter Dunkelheit geblieben sind.

Wenn wir jetzt sagen wollen, welches die Merkmale sind, die sich in der heutigen in Italien geschriebenen Musik als spezifisch *italienisch* bezeichnen lassen, so ist das weder leicht noch mit wenigen Worten abzumachen, und vielleicht wird es uns überhaupt nicht gelingen, einem Fremden, der Italien in seinen verschiedenen Manifestationen (nicht den künstlerischen allein) wenig kennt, den Sinn unserer Anschauungen verständlich zu machen. Wir beschränken uns deshalb darauf, einige Hauptlinien anzudeuten, die sich mehr oder minder deutlich in der recht verschiedenartigen Musik der sehr verschiedenen Musiker finden:

a) Entschiedene Tendenz zum linearen Stil und starke Bewertung der Melodie. (Als Melodie versucht man keineswegs einen gewissen melodischen Typ zu objektivieren, der zwanzig Jahre lang als *italienische Melodie* die Galerie entzückt hat. Es ist kaum nötig hinzuzufügen, daß wir unter dem Namen Melodie Thema und musikalische Idee verstehen, soweit diese in melodischer oder monodischer Form verwirklicht ist.)

b) Diese Melodie hat, obwohl sie weder leicht verständlich noch gar banal ist, fast immer *vokalen* Charakter, d. h. sie ist eine *sangbare* Melodie. Auch wenn sie für Instrumente bestimmt ist, fühlt man, daß sie als Gesang geboren wurde, d. h. als gleichsam musikalisch-mündlicher Ausdruck eines Gefühls. Daher ist sie fast niemals sprunghaft und eckig, sondern von großer Plastizität und Abrundung.

c) Die Komposition ist im allgemeinen sehr geschlossen. Sinn für Ordnung und Harmonie, dem Charakter der Italiener angeboren: Alles strebt nach einem Zustand des Gleichgewichts und die Musik braucht außerdem ihre Ruhepunkte. Nicht Symmetrie, nicht bewußte professionelle Gliederung, sondern eben Sinn für Ordnung und formale Logik.

d) Hieraus entspringt die Vorliebe für große Formen, wie auch andererseits die dürftige Produktion von Skizzen, lyrischen Stückchen, musikalischen Epigrammen, also von »*petites pièces*«. Es zeigt sich darin ein höheres Bewußtsein dessen, was Kunst und künstlerische Arbeit bedeutet. Gewiß, Nippsachen können sehr hübsch sein, wenn man will, aber sie sind doch immer ein Spielzeug, d. h. sie haben in ihrem Schöpfer keine tiefe menschliche Bewegung

hervorgerufen und werden sie darum auch in dem nicht hervorrufen, der sie sieht. Rein menschlich sein, darin besteht die erste Vorschrift eines Evangeliums, dem fast alle heutigen italienischen Musiker Folge zu leisten scheinen.
Ist einmal diese Voraussetzung gegeben, d. h. die Existenz einer spezifisch italienischen Physiognomie in der Musik erkannt, deren Dauerhaftigkeit sich ja schon während einer langen Reihe von Jahren gezeigt hat, so begreift man leicht, daß der Einfluß der ausländischen Ästhetik, zumal der völkisch stark betonten, von geringer Bedeutung und kurzer Dauer gewesen ist. Damit soll nicht die Bedeutung andersgearteter Ästhetik als stilistisch-technischer Beitrag zu dem Gesamtbilde unserer heutigen Musik verkannt, sondern nur eine Tatsache konstatiert werden: In Italien war die Musik, auch die der weniger gediegenen und persönlichen Komponisten, niemals *debussystisch* (um ein Beispiel zu nennen), so wenig wie sie früher *wagnerianisch* oder *brahmsisch* gewesen ist. Gewiß findet man Einflüsse [im Original »echi«: Echos] von Debussy und Wagner, aber man fühlt immer die Note vorherrschen, die sich dem widersetzt, so daß der Einfluß sich nicht weiterverbreitet, lokalisiert bleibt und sehr schnell gänzlich verschwindet.*)
Will man einen Vergleich aus der Chemie heranziehen, so kann man sagen, daß die verschiedenen ausländischen Ästhetiken bei dem Phänomen der Entwicklung und Eklosion der heutigen Musik *katalytisch* gewirkt haben, d. h. durch ihre bloße Gegenwart, aber ohne direkt an dem Phänomen teilzunehmen. Das Produkt, das übrig geblieben ist, weist keine Spuren mehr hiervon auf.

* * *

Die Reaktion kulturellen Charakters, die der gegenwärtigen musikalischen Erneuerung vorangegangen ist, war größtenteils Auflehnung gegen das *Opernunwesen* der letzten achtzig Jahre; diese Auflehnung diente unzweifelhaft dazu, das gegenwärtige Terrain vorzubereiten, wenngleich sie mit sehr wenigen Ausnahmen keine leuchtenden Beispiele hinterlassen hat. Es ist kurios, hierbei feststellen zu müssen, daß das musikalische Theater, also gerade diese nach Aussage der empörten Gegner der letzten achtzig Jahre so arg befleckte Kunstgattung, der Ort ist, dem sich die neuen Musiker zum großen Teil zuwenden, natürlich mit ganz anderen Konzessionen als denen ihrer unmittelbaren Vorfahren. Wir haben auch eine reiche Produktion von sinfonischer und von Kammermusik; aber es gibt kaum einen Musiker, der unter seinen Aktiven nicht ein oder mehrere Theaterwerke hätte, oder der nicht wenigstens eins zu schreiben gedächte. Bei gewissen Musikern genügt sogar die Prüfung ihrer Opernschöpfungen, um ihre besondere Eigenart festzustellen, auch wenn sie in anderen Kunstgattungen Werke von keineswegs sekundärer Bedeutung geschaffen haben. Ich spreche hier im besonderen von denen, die mir zurzeit als die bedeutendsten Komponisten des jungen Italien erscheinen:

*) Dieser Ansicht werden außerhalb Italiens wenige beipflichten. (Anmerkung des Übersetzers.)

von *Franco Alfano*, *G. Francesco Malipiero* und *Ildebrando Pizetti*. Der erste hat eigentlich als Opernkomponist seine Laufbahn begonnen: mit etwa zwanzig Jahren hat er ein Melodrama geschrieben, das natürlich durch die früheren Opernkomponisten beeinflußt war. Die beiden anderen sind zur Bühnenkomposition nach langen und verschiedenartigen Erfahrungen auf dem ganzen Gebiete der Musik gekommen und heute widmen sie ihre Tätigkeit vor allem dem musikalischen Drama, jeder mit großer Schlagkraft, hierin gestärkt durch langes Studium, kritische Fähigkeiten und hervorragende historische Kenntnisse.

Franco Alfano empfing sein Melodrama aus dem Geiste der Musik; er verfügt über eine reiche, leichtflüssige Inspiration, und die große Leidenschaftlichkeit seines südlichen Temperaments löst sich künstlerisch in eine Farbenpracht und eine rhythmische wie harmonische Vielseitigkeit auf, die sein Schaffen beim ersten Anhören zuweilen schwer verständlich macht. Dies hat sich im besonderen bei »*Don Juans Schatten*« gezeigt, einem Werke, bei dem noch die Unsicherheit des in einer kritischen Phase technischer und formaler Umwälzungen befindlichen Tonsetzers bemerkbar ist. Indessen, die spezifisch lyrische Konzeption des Werkes ist sehr deutlich; in der *Sakuntalalegende* tritt sie noch lichtvoller und befriedigender hervor. Der Gesang in den Werken Alfanos entspringt immer, obwohl er den dichterischen Erfordernissen der Betonung gerecht wird, einem unmittelbaren Impuls, der seine Wurzeln jenseits des Wortes hat; er folgt daher oft ganz unbesorgt einer autonomen Entwicklung, d. h. dem in ihm selbst ruhenden Empfindungsausdruck. (Man könnte fast sagen, daß Alfanos Musik das Ideal Nietzsches vom dionysischen Geiste realisiert.) Das Orchester seiner Theaterwerke — von köstlichem Reichtum — ist nicht der Urgrund, aus dem die gesungenen Worte emportauchen und erklingen, sondern die Atmosphäre, in der diese als ganz homogene Teile vorhanden sind; es bildet somit den Ausdruck eines Lebens, das in beständigem Werden begriffen ist.

Pizetti hingegen strebt nach einem getreuen musikalischen Wortausdruck, bei dem weder das eine noch das andere der wesentlichen Elemente vorherrscht, wohl aber das Charakteristikum eines neuen, vom Autor *dramatisch* genannten Elementes sich zeigt, dem sich alles unterordnen muß. Für Pizetti hat eine Opernschöpfung keinen Sinn, wenn sie nicht eine unablässige und innige Verschmelzung von Wort und Ton zu schaffen strebt (fast möchte ich sagen Silbe für Silbe), und solange man noch von Melodie, Rhythmus, Harmonie usw. spricht, statt von einer wirklichen musikdramatischen Sprache mit einem eigenen Wörterbuch. Hieraus ergibt sich ein Orchester, das stets den Gesang unterstreicht — sintemalen es sich ja hier auch um Gesang handelt und nicht nur um unablässige Deklamation in Wagnerschem Sinne — und bei dem die Instrumente sehr stark individuell behandelt sind, mit der besonderen Absicht, die Themen und ihre Klangfarbe zu charakterisieren, und fast ohne

jemals dabei zu Mischungen zu greifen. Einen Berührungspunkt zwischen den beiden eben erwähnten Musikern bildet ihre gemeinsame Vorliebe für allgemein-menschliche Stoffe, die vermöge ihrer universellen Bedeutung und ihrer elementaren Gefühle in Beziehungen zur Legende oder zu biblischen Episoden stehen; so hat Pizetti nach einer »*Phädra*« (Dichtung von d'Annunzio) eine »*Debora und Jael*« nach dem »*Buch der Juden*« geschaffen, während Alfano eine Oper von großer »envergure« (Flügelweite) nach einer indischen Legende vorbereitet, die er in Flauberts »*Saint Julien L'Hospitalier*« gefunden hat.

Malipiero gibt in seinem Theaterschaffen dem mimischen, sichtbaren Element eine große Bedeutung: nach den verschiedenen Versuchen von Strauß und Debussy hat er einen Typus theatralischer Vorstellungen mit sozusagen musikalischen Gesten neu geschaffen, nach dem der Schauspieler oft nur ein Mimiker ist und eine Sprache gebraucht, die zwischen dem Wort und dem Gesange steht (so besonders in drei Goldonischen Komödien). Außerdem charakterisiert die Theaterwerke Malipieros noch ihr wirksamer Aufbau, bei dem das Drama auf das elementare Schema des Kontrastes zurückgeführt und jedes episodische Beiwerk so völlig vermieden ist, daß man ohne weiteres zum eigentlichen Drama in seiner ausdrucksvollen Wesenheit gelangt. Die Musik, die Malipiero für seine »*Musikalischen Expressionen*« (wie er sie nennt) geschrieben hat, ist natürlich in ihrem Wesen melodisch-rhythmisch: kurze, einschneidende Phrasen und starke Akzente, die sich bei ihrem ersten Erscheinen sogleich einprägen und die der Komponist nicht weiter entwickelt, auch sehr selten umformt, so daß die Musik einen Verlauf nimmt wie eine Folge von lauter ganz schlicht ausgedrückten Gedanken, gewiß der dramatischen Bewegung angepaßt, aber dabei von einer Grobkörnigkeit, die an Mussorgskij gemahnt, auch wohl an volkstümliche Kunst, wie sie einem primitiven Temperament unmittelbar entspringt. (Von dieser Hinneigung zum Einfachen und Volkstümlichen scheinen bisher das interessanteste und gelungenste Beispiel seine »Rispetti e strambotti« für Streichquartett zu bieten.)

* * *

Wir sagten im vorangegangenen, daß die drei Musiker, mit denen wir uns beschäftigten, Alfano, Pizetti und Malipiero, uns die wesentlichen Züge ihrer künstlerischen Physiognomie durch ihre Theaterwerke offenbart haben. Deshalb dürfen wir aber doch nicht ihr Schaffen auf dem Gebiet der sinfonischen und der Kammermusik vergessen. Franco Alfano, der ein bewundernswerter Erbauer klanglicher Bauwerke ist, hat eine *Sinfonie in E-dur* geschrieben (sie ist, mit der des Jahres 1910 zusammen, eins der ersten Beispiele sinfonischer Musik, welche die moderne italienische Musik aufzuweisen hat), ferner ein *Streichquartett* — beide Werke besonders schätzbar durch ihre meisterhafte Form und durch die interessante Stimmführung. Ildebrando

Pizetti hat sich besonders der Kammermusik gewidmet, in der er eine Vollkommenheit der musikalischen Formen erreicht, so in den beiden *Sonaten* für Violine und Cello (zwei besonders köstlichen Werken der zeitgenössischen italienischen Musik), ferner in den *Lyrischen Gesängen*, die bereits zum Repertoir jedes guten Konzertsängers gehören. Malipiero ist erwähnenswert durch zahlreiche Orchesterwerke, die den sicheren Instinkt des geschickten Orchestrators zeigen, so durch die drei Suiten »*Eindrücke vom Wahren*« (1 und 2), »*Die Pausen des Schweigens*« und durch zahlreiche andere Arbeiten, die in den Orchestern aller Nationen heimisch geworden sind.
Wir kommen nun dazu, von den anderen Musikern zu sprechen, die alle würdig erscheinen, in dieser flüchtigen Übersicht über die musikalischen Werke des zeitgenössischen Italien genannt zu werden. Zunächst wollen wir diejenigen Komponisten kurz erwähnen, die auch für die Bühne geschrieben und Werke geschaffen haben, deren Konzeption und Aufbau, ohne eine ausgesprochene Persönlichkeit zu verraten, doch immerhin die hervorragenden musikalischen Fähigkeiten ihrer Schöpfer zeigt: Riccardo Zandonai (*Francesca da Rimini*, *Conchita*), Italo Montemezzi (»*Die Liebe der drei Könige*«), Domenico Alaleona (*Mirra*), Victor de Sabata (*Il Macigno*), Riccardo Pick-Mangiagalli (mit seinen graziösen Balletts »*Der goldene Weidenbaum*« und »*Das magische Glockenspiel*«), Arrigo Pedrollo (»*Der lachende Mann*«) und F. Balilla-Pratella (»*Der Flieger Dro*«). Die Tonsetzer, die wir hier genannt haben, sind nicht ausschließlich Opernkomponisten, und vielleicht haben sie die besten Proben ihrer Begabung nicht im Theater gegeben. So kann z. B. De Sabata, ein Sinfoniker ersten Ranges, sich zweier Arbeiten wie der *Suite* (mit 18 Jahren als Konservatoriumsschüler komponiert) und der sinfonischen Dichtung *Juventus* (Jugend) rühmen; so ist ferner Alaleona auch ein sehr gelehrter und sehr geachteter Musikforscher; und Pratellas beste Werke sind lyrische Kammergesänge.
Neben den genannten Komponisten gibt es andere, die vor allem durch ihre sinfonische und ihre Kammermusik hervorragen. In erster Linie ist hier an den meisterhaften Sinfoniker *Ottorino Respighi* zu erinnern, der von den heutigen italienischen Tonsetzern der im Ausland bekannteste zu sein scheint. Respighi ist Kompositionslehrer am Liceo Musicale di Santa Cecilia zu Rom und gehört zu den fruchtbarsten Komponisten. Wir wollen deshalb nur einige seiner wichtigsten Werke nennen, so die sinfonische Dichtung »*Die Springbrunnen Roms*«, ferner die »*Gnomen-Ballade*«, die kleinen Dichtungen für Gesang und Orchester »*Arethusa*« und »*Die Sensitive*«, das *Gregorianische Konzert* für Violine, die *Sonate* für Violine und Klavier und die lyrischen Gesänge, unter denen sich künstlerisch vollendete kleine Sachen befinden. Neben Respighi wollen wir uns an *Alfredo Casella* erinnern, nicht wegen seiner geistigen Verwandtschaft, sondern eher des Kontrastes halber. Casella ist ein Pianist von Weltruf und ein sehr fort-

schrittlicher Komponist, so fortschrittlich, daß einige für ihn das Mitleid zeigen, das man mit Verrückten empfindet, oder das Mißtrauen, das man Spottvögeln entgegenbringt. Casella ist aber weder das eine noch das andere; er hat einen sehr lebhaften Geist, der ihn dazu treibt, immer neue künstlerische Ausdrucksmittel zu suchen, die fähig sein könnten, den gesamten Inbegriff und zugleich die feinen Verästelungen der modernen Seele wiederzugeben. Mag man immerhin einen anderen Kunstgeschmack haben, so muß man doch den Autor der »*Mainacht*« (für Gesang und Orchester) erwähnen, ebenso ist die Dichtung »*In tiefer Nacht*« für Klavier und Orchester zu nennen, nicht zu vergessen die »*Fünf Stücke*« für Streichquartett.

Neben Casella und Respighi lebt in Rom noch ein phantasiereicher Dichterkomponist, *Vincenzo Tommasini*, der es liebt, zarte abendliche Landschaftsbilder zu malen und sanfte, schmachtende Empfindungen zu erwecken (so z. B. in seinen beiden feinsinnigen *Mondschein*bildern für Orchester). Sein Name läßt zugleich an zwei andere vortreffliche Musiker denken, an *Vincenzo Davico*, Autor kleiner Werkchen für Klavier wie für Orchester, die voll von »*charme*« sind und Entzücken hervorrufen, ferner an *Vittorio Gui*, der ein bedeutender Orchesterdirigent und zugleich ein Autor feinsinniger Kammermusik ist.

An der Seite Pizettis leben zwei Musiker; *Mario Castelnuovo-Tedesco* und *Fernando Liuzzi*, die beide, obgleich sie nicht ganz frei von Pizettischem Einfluß sind, doch ihre besondere Eigenart haben. Castelnuovo hat vor allem Kammermusik geschrieben, die sehr stark von der toskanischen Natur und Landschaft inspiriert ist und auch in rein formaler Hinsicht bemerkenswert erscheint. (Castelnuovo ist der jüngste aller hier genannten Musiker.) Liuzzi hat außer anderem eine *Sonatine* für Violine und Klavier geschrieben, die sehr frisch und hübsch klingt.

Noch manche anderen italienischen Musiker wären zu nennen, die nicht vergessen werden sollten: Santoliquido, Perrachio, Coppola, Guerrini, Damerini und noch viele mehr. Ich werde damit schließen, daß ich eine Liste von Namen gebe, ganz schlicht und einfach, aber der ausländische Leser wird damit nur sehr wenig anfangen können. Andererseits würden jedoch einige summarische Angaben, die jeden einzelnen charakterisieren könnten, über den hier verfügbaren Raum hinausgehen. —

Mit dem vorstehenden haben wir, trotz der Schnelligkeit unseres Berichtes, *aus der Vogelschau* einen umfassenden Blick auf das zeitgenössische Musikleben in Italien geworfen und glauben den Gesamteindruck erweckt zu haben, daß man nicht achtlos an ihm vorübergehen sollte und daß eine genauere, intimere Kenntnis unserer besten Komponisten zur allgemeinen europäischen Kultur gehört. Es mag ja für den Ausländer nicht leicht sein, ein gewisses Mißtrauen zu besiegen, das die Frucht einer 25 Jahre langen rein geschäftsmäßigen Opernschreiberei ist. Immerhin wäre zu wünschen, daß man unseren

Bemühungen, von dem *toten Punkte* unseres künstlerischen Lebens loszukommen (Bemühungen, die die besten Erfolge gehabt haben), die Bedeutung zubilligen würde, die ihnen vermöge ihrer Ernsthaftigkeit und Beharrlichkeit zukommt. Keiner, der heute die besten Werke unserer Komponisten unbefangen prüft, wird uns des Eigendünkels oder einer übermäßigen Bewertung unserer Kraft beschuldigen können.

(Übersetzt von *Richard H. Stein*).

ANHANG

Domenico Alaleona, geb. zu Montegiorgio (Marche) am 16. Nov. 1881. Lehrer am Kgl. Liceo di S. Cecilia zu Rom.

Franco Alfano, geb. zu Neapel am 8. März 1876. Direktor des Liceo Musicale von Bologna.

Alfredo Casella, geb. zu Turin am 25. Juli 1883. Lehrer des Klavierspiels am Kgl. Liceo di S. Cecilia zu Rom.

Mario Castelnuovo-Tedesco, geb. zu Florenz am 3. April 1895. Lebt dort.

Piero Coppola, geb. zu Mailand im Jahre 1888. Lebt in London.

Adelmo Damerini, geb. zu Florenz am 11. Dez. 1880. Lebt in Rom.

Vincenzo Davico, geb. zu Turin am 14. Jan. 1889. Lebt in Paris.

Guido Guerrini, geb. zu Faenza am 12. Sept 1890. Lebt in Bologna.

Vittorio Gui, geb. zu Rom am 14. Sept. 1885. Lebt in Florenz.

Fernando Liuzzi, geb. zu Bologna im Dezember 1884. Lehrer am Kgl. Musikinstitut zu Florenz.

G. Francesco Malipiero, geb. zu Venedig am 18. März 1882. Kompositionslehrer am Kgl. Konservatorium von Parma.

Italo Montemezzi, geb. zu Vigasio (Verona) am 31. Mai 1875. Lebt in Mailand.

Arrigo Pedrollo, geb. zu Vicenza am 5. Dez. 1878. Direktor des Musikinstituts zu Vicenza.

Luigi Perrachio, geb. zu Turin am 28. Mai 1883. Lebt daselbst.

Riccardo Pick-Mangiagalli, geb. zu Strakonitz (Böhmen) am 10. Juli 1882. Lebt in Mailand.

Ildebrando Pizetti, geb. zu Parma am 20. September 1880. Direktor des Kgl. Musikinstituts von Florenz.

F. Balilla Pratella, geb. zu Lugo (Romagna) am 1. Febr. 1880. Direktor der Musikschule seiner Heimat.

Ottorino Respighi, geb. zu Bologna am 9. Juli 1879. Kompositionslehrer am Kgl. Liceo di S. Cecilia zu Rom.

Victor de Sabata, geb. zu Triest im Jahre 1892. Lebt in Mailand.

Francesco Santoliquido, geb. zu Neapel am 6. August 1883. Lebt in Rom.

Vincenzo Tommasini, geb. zu Rom am 17. Sept. 1880. Lebt in Rom.

Riccardo Zandonai, geb. zu Sacco (Trentino) am 28. Mai 1883. Lebt in Pesaro.

FELIPE PEDRELL UND DAS SPANISCHE VOLKSLIED

VON

HEINRICH MÖLLER-BRESLAU

Unsere Kenntnis der spanischen Volksmusik läßt sich wohl am besten mit dem Bonmot von Labruyère charakterisieren: sie ist »unmittelbar unter Null«; d. h. der europäische Durchschnittsmusiker hat von der spanischen Volksmusik einen etwas schlimmeren als gar keinen, nämlich, wenn überhaupt einen, einen falschen Begriff. Er kennt die Ramschware einer musikalischen Exportindustrie, ein für den Bedarf der Kabaretts und Operetten fabriziertes Talmi-Spaniertum. Hört er aber zum erstenmal von spanischer Musik etwas anderes als jene Verzerrungen südspanischer Tänze, so denkt er unfehlbar: dies ist gar nicht »echt« spanisch, das klingt nicht spanisch. Und daß man auch von der aufblühenden spanischen Kunstmusik in Deutschland kaum ein fernes Echo gehört hat, weiß jeder, der diese kennt und damit zu vergleichen in der Lage ist, was der geschäftige deutsche Musikbetrieb in den letzten Jahrzehnten davon uns übermittelt hat. Daß bei dem heutigen Niedergang des deutschen Musiklebens keine Kräfte mehr frei sind, die sich um die Kenntnis des Auslandes bemühen könnten, ist ganz natürlich. Aber wir leiden ja sonst so sehr unter der Invasion überflüssiger Auslandskunst. Warum nutzen die Spanier nicht die günstige Konjunktur aus, um uns einmal ihre besten neueren Werke oder etwa den unvergleichlichen Chor des Orfeò català vorzuführen? Die Werke eines Albeniz, Granados, Pedrell, de Falla, Raoul Laparra (mehr Spanier als Franzose), Turina, Arbos, J. Martinez und R. Villar u. a. wären uns willkommener als so viele hochvalutarische Mittelmäßigkeiten, die wir über uns ergehen lassen müssen; um so mehr, als Spanien zu den Ländern gehört, in denen deutsche Musik und deutsche Musiker stets gastliche Aufnahme gefunden haben und gerade heute finden.

Wie wenig wir über spanische Musik auf dem Laufenden sind, zeigte sich, als kürzlich der hervorragendste noch lebende Komponist und Musikhistoriker und der Führer der nationalen Bewegung Spaniens, als *Felipe Pedrell*, im Alter von 82 Jahren, mitten aus einem ungeschwächten Schaffen hinweggerissen wurde; sein Ableben wurde selbst in der musikalischen Fachpresse kaum beachtet. Die folgenden Zeilen sollen daher an der Hand einer Besprechung eines der wissenschaftlichen Hauptwerke des Meisters — die Bekanntschaft mit seinem künstlerischen Schaffen müssen wir von seinen Landsleuten erhoffen — zu einer Nachholung des Versäumten beitragen.

Die lebendige Tradition der Volksmusik ist heute in Spanien noch so stark wie in wenigen europäischen Ländern; eine bewußte und wissenschaftliche Folkloristik, die Aufzeichnung, Sammlung, Sichtung und Bearbeitung der Volkslieder hat aber nach den ersten »unbewußten« Folkloristen des 15. bis

18. Jahrhunderts erst im 19. Jahrhundert begonnen und steht seit einigen Jahrzehnten, namentlich in der neuesten Gegenwart in hoher Blüte, so daß wir heute schon eine reiche Fülle an künstlerisch und wissenschaftlich gleich wertvollen Sammlungen spanischer Volksmusik besitzen, in denen die unermeßlichen Schätze des Landes sowohl dem Forscher wie für den praktischen Gebrauch dem Musikfreunde zugänglich gemacht sind. Diese umfangreiche Literatur ist in Deutschland leider unbekannt und ungenützt. Was bei uns an Ausgaben und Bearbeitungen spanischer Volksmusik erschienen ist, ist geradezu beschämend für die Leichtfertigkeit und den schlechten Geschmack der Herausgeber.*) Man sehe sich nur einmal z. B. die populären Albums von Liedern zur Laute, soweit sie auch ausländische Lieder enthalten, daraufhin an, was sie als angebliche spanische Volkslieder aufnehmen, und man kann nur staunen, daß solcher Schund gedruckt wird oder daß jemand glauben kann, derartige Gassenhauer seien in einem Lande hoher musikalischer Kultur jemals Volksmusik gewesen.

Die einzige Erklärung dafür kann nur sein, daß es an allen Mitteln der Orientierung über das spanische Volkslied in Deutschland fehlt. Unsere Isolierung datiert dabei keineswegs seit dem Kriege. Selbst unsere größten und sonst so reich ausgestatteten Musikbibliotheken weisen gerade auf dem Gebiet des Volksliedes klaffende Lücken auf, und frühere Versäumnisse lassen sich heute leider nicht mehr nachholen. Fehlt es doch selbst an einer Bibliographie für dieses Gebiet an Stellen, wo man Auskunft erhalten sollte; auch Adolf Abers kürzlich erschienenes »Handbuch der Musikliteratur« behandelt das Volkslied so stiefmütterlich, daß wir immer noch auf Pierre Aubrys veraltete und dürftige, aber wenigstens kritische »Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire en Europe« (1905) angewiesen sind.

In diesem Büchlein wird ein Werk noch als Manuskript erwähnt, das inzwischen annähernd vollendet worden ist und heute trotz allen Lücken wohl als die vollständigste Mustersammlung spanischer Volksmusik bezeichnet werden kann, wenn es auch kein Kompendium in der Art des deutschen »Erk-Böhme« zu sein beansprucht: Felipe Pedrells »Cancionero musical popular español«, von dem zur Zeit nur der vierte und Schlußband noch fehlt, der jedoch für deutsche Leser weniger Interesse haben dürfte.**)

*) Eine Ausnahme ist die kleine Sammlung des Spaniers Ed. Ocon, »Cantos españoles«, Malaga 1874, die mit deutscher Übersetzung erschien und dadurch auch in Deutschland beachtet wurde; sie enthält aber nicht, was der Titel verspricht, sondern nur eine nicht einmal einwandfreie Auswahl südspanischer Tanzlieder und ist seither längst aus dem Handel verschwunden.

**) Erschienen bei Eduardo Castells, Impresor-Editor, Valls, Cataluña, bis 1922 3 Bände. Deutsche erhalten das Werk vom Verleger zu einem Vorzugspreis. Der 1. Band wurde von Pierre Aubry in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft, Januar-März 1908, angezeigt. Über die folgenden Bände hat meines Wissens bisher nur Prof. Dr. Alfred Reiff referiert.

Für katalanische Volkslieder tut man am besten, die Sammlungen von Aliò, Pujol, Morera, Noguera, Millet und Milá y Fontanals zu benutzen oder bis zur Vollendung des großangelegten, alle früheren Ausgaben und die neuesten Ergebnisse der Forschung zusammenfassenden Cansoner català, der unter Leitung von Lluis Millet vorbereitet wird, abzuwarten. — Eine kleine Auswahl spanischer Volkslieder wird der iberische Band meiner populären Sammlung »Das Lied der Völker« (Schotts Söhne) bringen.

Pedrells »Cancionero« ist über seine Bedeutung als Volksliedersammlung hinaus von allgemeinerem Interesse, weil er zugleich den Schlüssel liefert zum Verständnis seiner eigenen Werke und der eines Teils der jungspanischen Komponistenschule. Pedrell war Forscher und Künstler in einer Person. Für ihn war die historische Forschung nur Mittel zum Zweck; er ließ durch sie sein Schaffen befruchten, während er in der Volksmusik immer den Keimen und der primitiven Urform von höheren Kunstformen nachspürte. Das Problem Pedrells, das sich durch sein Forschen und Schaffen hindurchzieht, ist das der *Nationalmusik*, und der Cancionero ist nichts anderes als ein persönliches Bekenntnis zu dieser, gleichzeitig eine Propagandaschrift, in der die Möglichkeit der Geburt einer Nationalmusik aus dem Geiste der bodenständigen Volksmusik historisch bewiesen werden soll; endlich eine förmliche Stilschule für Komponisten, die sich z. B. den neufranzösischen Einflüssen gegenüber auf ihr Spaniertum besinnen und das musikalische Idiom ihrer Heimat lernen wollen. Und da das Problem Nationalmusik kontra klassische, universelle Musik heute viel erörtert wird, ist es gewiß nicht unzeitgemäß, uns damit zu beschäftigen, was einer der Führer und Vorkämpfer der nationalen Bewegung darüber sagt.
Wie wächst die Kunstmusik aus der Volksmusik heraus und wie kann der moderne Komponist durch bewußte Anlehnung an die nationale Tradition in Volks- und Kunstmusik ein nationales Kunstwerk schaffen? Die Antwort auf diese Frage als Thema des »Cancionero« ergibt die Einteilung des Werkes: der 1. Teil, Band I und II, bringt das Baumaterial, eine Mustersammlung von Volksmelodien aus allen Provinzen Spaniens; der 2. Teil, Band III und IV, gibt Proben des daraus errichteten Gebäudes, eine Beispielsammlung aus der Kunstmusik Spaniens vom 13. Jahrhundert bis zur Neuzeit, die den Beweis erbringt, daß die spanische Musik stets unter dem Einfluß der nationalen Tradition gestanden, diese allen fremden Einflüssen gegenüber aufrecht erhalten hat und eben dieser Befruchtung durch das Volkslied ihre Blüte und Eigenart verdankt. Dieser Teil wird im Schlußbande fortgeführt werden. Die ideale Fortsetzung und Krönung des »Cancionero«, die Nutzanwendung seiner Beweisführung sind nichts anderes als Pedrells eigene Werke, in denen er seinem Volk das nationale Musikdrama schenken wollte: »El ultimo Abencerraje« und vor allem die Trilogie »Los Pireneos«. Ob ihm dies gelungen ist, mag die Nachwelt entscheiden; inzwischen haben seine überlebenden Schüler oder wer sich sonst berufen fühlt, das Wort, um die Theorie Pedrells durch weitere lebendige Beispiele zu erhärten.
Seine Gedanken über Nationalisierung der Musik hatte Pedrell schon in früheren Schriften, vor allem in »Por nuestra musica« niedergelegt. Die entscheidende Anregung auf dem Wege zur nationalen Kunst empfing er durch Webers »Freischütz«. Er erkannte, wie er sagt, daß die Melodik dieses Werkes von der Volksmusik inspiriert sei und daß die Deutschen das einzige

Volk seien, dessen nationale musikalische Bewegung — er weist insbesondere auf Schubert als Liedkomponisten hin — schon seit Jahrhunderten auf dem Volksliede basiert sei. Von da an arbeitete Pedrell bewußt an der Assimilation der spanischen Volksmusik, um daraus ein nationales Idiom und ein nationales Kunstwerk zu schaffen, wie es in anderen Ländern Grieg, Smetana, Mussorgskij u. a. schufen. Zu diesem Zweck sammelte er mit Unterstützung zahlreicher Freunde alle erreichbaren spanischen Volkslieder als eine »Rezeptsammlung« und praktische Übung zur Einfühlung in die Nationalsprache. Der »Cancionero« enthält nur einen kleinen Teil dieser Sammlung.

Um Pedrells befremdende These nicht ohne Prüfung abzulehnen, müssen wir die Grundlagen seiner Ästhetik aufsuchen und lernen, welche Stellung er dem Volkslied gegenüber der Kunstmusik zuweist und wie er sich die Wechselwirkung zwischen dem bewußten oder Kunst- und dem unbewußten oder Naturmusiker denkt. Pedrell setzt die Existenz einer »Naturmusik« voraus, die dem Menschen als natürlicher Gefühlsausdruck dient wie die Sprache und sich als bloßer Naturlaut, als unartikulierter oder artikulierter Gesang äußern kann, gesteigert durch das Wort, und die eben durch diese Steigerung wirkliche Musik wird. Diese Musik bleibt und besteht, während alle konventionellen, technischen, gesetzmäßigen Formen der Kunstmusik wechseln und sich ändern. Die Naturmusik spiegelt daher die Seele auch vergangener Epochen, die Empfindungen früherer Geschlechter wieder, die Kunstmusik nur die einer begrenzten Zeit.

Der namenlose, einzelne Schöpfer einer solchen Naturmusik ist nur einer von vielen, die geschaffen haben. Sein Werk überlebte die anderen nicht so sehr durch überlegene Schönheit oder Vollkommenheit, als weil es die Empfindungen einer Rasse oder einer Gemeinde reiner widerspiegelte. Es konnte von allen assimiliert werden. Diese Übereinstimmung mit dem Allgemeinempfinden ist die Vorbedingung der Volkstümlichkeit, die ein Lied erlangen muß, um »Volkslied« zu werden. Aber immer ist es ein Individuum, das schafft. Die Masse empfängt nur und formt um.

Der Kunstmusiker kann nun, was er als melodische Substanz, als Material vorfindet, vertiefen, steigern, verfeinern, individualisieren, umformen zu höheren und korrekten Kunstformen. Nur darf dieser Prozeß nicht eine äußerliche Einschaltung aus archäologischer oder ethnologischer Laune sein, weil es sonst bei einer bloßen Unterlegung oder Einlage bleibt; es kommt auf die innere Durchdringung und organische Verschmelzung an.

Ist der Komponist dieser fähig, so kann das Volkslied unter dem doppelten Aspekt seines Textes und der musikalischen Einkleidung die schöpferische Kraft einer Nation offenbaren. Und nicht nur die Macht der freien Erfindung und formalen Unabhängigkeit, die das Volkslied mitbringt und die sich schlecht mit den schulmäßigen Theorien vertragen, müssen den Musiker fesseln; auch das philosophische, literarische und ethnologische Interesse,

das der Volksgesang bietet, erleichtern eine Reihe sehr nützlicher Versuche, die einen großen Einfluß auf die Phantasie des Künstlers ausüben, indem sie seine Phantasie beleben und anregen.
Die unschätzbaren Elemente, die das Volkslied beibringt, sind, wenn sie auf der höchsten Stufe der Kunstentwicklung und von einer Intelligenz gehandhabt wurden, die imstande war, die verschiedenen geistigen Strömungen einer Rasse zu verstehen, zur befruchtenden Ursache und dem Ausgangspunkt ganzer Schulen und zum auslösenden Element bei der Entstehung hervorragender Kunstwerke geworden. So wird die »Stimme der Völker«, die primitive Eingebung des namenlosen Sängers, zur Retorte der modernen Kunst und zu seiner Quintessenz: der zeitgenössische Tonsetzer nährt sich von dieser Quintessenz und assimiliert sie sich. Das Volkslied liefert den Akzent; die moderne Kunst das, was sie hat: einen konventionellen Symbolismus und den Reichtum ihrer Formen.
Aus dieser glücklichen Verbindung entsteht nicht nur eine natürliche »Lokalfarbe«, sondern auch die Farbe einer Epoche, die beide sich im Werk des Komponisten verkörpern. Gleichzeitig mit dem Familienzug bringt die Melodie mit sich die Anpassung an die umgebende Luft, die Einfachheit und Natürlichkeit. Das nationale Musikdrama ist also die Entwicklung des Liedes in den vom Drama verlangten Massen. Es ist das Volkslied in neuer Umformung. Das künstlerische Temperament des Landes, dem es entstammt, und sein Charakter liegen in ihm.
So entstehen unter dem Einfluß der neuesten Kunstentwicklung nationale dramatische »Schulen«, die ihre Inspirationen der Volksmusik verdanken. So haben die Spanier nicht Wagners Tonsprache sich zu eigen gemacht, sondern nur aus seiner Technik gelernt, den höchsten Ausdruck ihrer eigenen Empfindung aus dem Geist der spanischen Volksmusik zu entwickeln; sie konnten dies, indem sie an die noch lebendige nationale Tradition anknüpften und die durch drei Jahrhunderte bewahrte spanische Kunstform weiter entwickelten.
So hat auch in Rußland die nationale Richtung seit Glinka trotz dem von der »Gesellschaft« gepflegten Italianismus und Debussismus gesiegt und gewinnt gegenüber dem Kosmopolitismus der anderen russischen Tonsetzer täglich an Boden; so leben und wirken noch heute die Werke eines Grieg, Smetana, Dvorak, Mussorgskij, Rimskij-Korssakoff, Strawinskij, Sibelius, und wir können hinzufügen, eines Albeniz, Granados, Pedrell, weil sie in die Kunst jene primitive Schönheit und neue fruchtbare Gedanken eingeführt haben. Die Zukunft gehört (nach Pedrell) dem Nationalismus, und gerade die Kunst wird der universellen Kunst am besten dienen, in der die nationale Eigenart am besten zum Ausdruck gelangt.
Soviel über Pedrells Stellung zum Problem der Nationalmusik. Es wäre nun Aufgabe des Referates, die einzelnen Teile des »Cancionero« zu besprechen. Doch

der Stoff mit seinen bisher über 400 Musikbeispielen ist von einer so erdrückenden Fülle, daß eine auch nur andeutende Besprechung den gegebenen Rahmen sprengen müßte. Ich greife daher nur einzelne Abschnitte heraus, die am ehesten für deutsche Leser Interesse haben mögen. Zunächst eine kurze Charakteristik der spanischen Volksmusik.

Was auch dem oberflächlichen Hörer spanischer Volksmusik, namentlich der andalusischen Tanzlieder auffällt, sind die reichen Fiorituren und Melismen, verbunden mit langgezogenen Fermaten; wir finden diese in der Volksmusik aller Länder, die längere Zeit orientalischem Einfluß ausgesetzt gewesen sind, also auch bei den Korsen, Süditalienern, Griechen, Rumänen, Zigeunern und den Völkern, die lange mit den Zigeunern in Berührung waren, Ungarn, Böhmen usw. (Beispiel Nr. 1).*) In Spanien sind diese Merkmale, von der Musik der Zigeuner, den cantos flamencos abgesehen, ein maurisch-arabischer Einschlag. Man vergleiche mit diesen Melismen etwa die eines arabischen Muezzingesanges. Eine Reminiszenz aus dem Orient und seiner monodischen Gesangsdeklamation ist ferner die primitive Harmonik in den Begleitungen spanischer coplas und Romanzen mit ihren liegenden Bässen oder verspäteten Baßfortschreitungen und ihrer unentwickelten Kadenzierung (Beispiel 4). Als maurischen Ursprungs ist man gewohnt auch die bis nach Katalonien, Lerida und den Balearen hinauf vorkommende orientalisch-chromatische Skala (mit dem zweimaligen Anderthalbtonschritt, der uns hauptsächlich aus der Zigeunermusik geläufig ist) aufzufassen, der ebenfalls in den obengenannten Ländern heimisch ist (Beispiel Nr. 2 und 3). Pedrell verficht aber hier die These, daß viele der harmonischen Eigentümlichkeiten, denen wir im spanischen Norden begegnen und die wir als arabischen Einfluß ansehen, vielmehr byzantinischen Ursprungs und aus der mozarabischen Liturgie durch San Eugenio eingeführt seien, also nicht aus derselben Quelle stammen wie die Orientalismen der andalusischen Musik. Andere spanische Eigentümlichkeiten sind die Bedeutung der Quarte als harmonisches Intervall, Quinten- und Oktavengänge (Beispiel 4), das Eindringen keltischer Modi aus dem Norden, das Vorkommen von Troubadourmelopäen und Kirchentonarten, vor allem der äolischen, jastischen (hypodorischen und hypophrygischen) und der phrygischen Tonart (Beispiel 4). Dagegen fehlen die pentatonischen und hexatonischen Systeme, die in der bretonischen und schottischen Musik eine so große Rolle spielen; dennoch ist eine gewisse Verwandtschaft zwischen keltischer Musik und den galicischen Alalás und gaita-Liedern nicht zu verkennen. Wechsel von Dur und Moll ist mit einigen charakteristischen Beispielen belegt, wird von Pedrell aber für eine Seltenheit erklärt (Beispiel Nr. 4). Rhythmisch fallen namentlich in den lyrischen Gesängen, den Alalás, Kutscherrufen (Beispiel Nr. 2), Schnitterliedern (Nr. 3) usw. die langen Dehnungen auf, häufiger Taktwechsel, Betonung schlechter Taktteile (Nr. 2, 3, 4, 9) u. ä.

*) Siehe die Notenbeispiele auf S. 730 bis 733.

In seinen Bearbeitungen befleißigt Pedrell sich möglichster Einfachheit, er vermeidet alle unnötigen Zierate, alle persönliche Interpretation und bemüht sich nur, die latente Harmonie einer Melodie herauszuhören und die harmonische Essenz möglichst intensiv auszudrücken, ohne aber in Idiomatismen (»Ilotismen«, wie er sie nennt) zu verfallen.
Ein besonderer Abschnitt ist der Frage der Einteilung der Volkslieder im allgemeinen gewidmet. Hier herrscht die größte Verwirrung. Aber auch Pedrells Einteilung ist nicht klar und konsequent. Seine Gruppierung führt den von ihm selbst adoptierten sprachlichen Gesichtspunkt nicht durch, denn er faßt das baskische Volkslied als einen Teil des spanischen auf, das katalanische und (im »Cancionero« ausgelassene) portugiesische nur als dialektische Unterabteilungen. In Wirklichkeit aber nimmt das portugiesische schon vom 16. Jahrhundert ab eine selbständige Entwicklung, und das katalanische steht dem südfranzösischen Liede näher als dem mittel- und nordspanischen, genau wie die katalanische Sprache den occitanischen Idiomen des Französischen näher steht als dem Kastilianischen. Pedrells Einteilung ist also streng genommen einfach eine politisch-geographische, eine Klassifizierung, die sich als Notbehelf bei der iberischen Halbinsel allenfalls rechtfertigen läßt, bei den meisten Ländern aber undurchführbar wäre. Innerhalb dieser Oberteilung wäre nach Pedrell die ideale Unterteilung die nach musikalischen Gesichtspunkten, vor allem nach der harmonischen Kadenzierung der Lieder: ein Einteilungskriterium, das sich z. B. in Deutschland, wo schon früh das Dur- und Mollsystem im Volksliede zur Alleinherrschaft gelangte, nicht anwenden ließe. Pedrell begnügt sich aber schließlich mit einer roheren, weil »praktischeren« Einteilung: er unterscheidet das Volkslied im häuslichen und öffentlichen Leben, führt aber auch diese Einteilung nicht konsequent durch, so daß die ganze Sammlung etwas Buntscheckiges hat. Über die einzelnen Kapitel kann ich mich nun kurz fassen.
Das erste bringt eine Abhandlung über den Grundtypus des alt-spanischen Liedes, die copla und ihre einzelnen Gattungen, die Seguidilla, Solea, Playera, Tirana usw. Als Beispiele werden Wiegenlieder (Beispiel Nr. 5), darunter solche religiösen Charakters (Beispiel Nr. 6) gegeben, während Pedrell für »Lalas« oder Kinderreime keine Beispiele bringt; ferner Rundtänze, kurze, aber schon mehr entwickelte Melodien. Es folgen religiöse und profane Romanzen und religiöse Festlieder. Von der Ausführung des einen von ihnen, aus Asturien, gibt der Volksliedforscher R. Menendez Pidal eine Beschreibung, die ich den Lesern nicht ganz vorenthalten möchte: Männer und Frauen bilden einen Kreis um die Kirche und führen einen Reigen auf; die Tanzführer singen die Strophen des Liedes, das einem liturgischen Gesange ähnelt; das Volk unterbricht den Gesang durch Ausrufe (Refrains) wie »Válgame el Señor San Pedro!« In den Pausen hört man die Schritte der Tanzenden und den wilden Druidenruf »Hi-ju-ju!« oder die Zurufe rivalisierender Gruppen, die ihre Gemeinde preisen und andere verwünschen: »Viva Právia! Muera Piloña!«

Es folgen canciones verschiedener Art: Callejeras, Gesänge und Rufe von Straßenhändlern, Wächtern, Jägern, Handwerkern, Maultiertreibern, ländlichen und anderen Arbeitern, Winzern usw. (vgl. Beispiel Nr. 2 und 3). Der 1. Band schließt mit religiösen Bittgesängen, bei Seefahrt, von Bettlern und Blinden, Bitten um Regen, Passions-, Mariengesängen u. ä.
Der 2. Band beginnt mit einer reichen Auswahl von Festliedern, Liedern, die sich auf Sitten, Gebräuche und Zeremonien wie Hochzeit und Verlobung beziehen, Soldatenliedern (Beispiel Nr. 7), Ständchen und Marschliedern (Beispiel Nr. 8), Studentenliedern, Blindenliedern und bringt als besonders eigenartiges und völkerpsychologisch interessantes Sittenbild ein Liedchen heiratslustiger Mädchen, die ein Bild des heiligen Antonius in den Brunnen werfen, um sich des Beistandes des Heiligen zu versichern und dazu eine Art Beschwörung singen.
Besonders interessant sind für die vergleichende Volksliedkunde die »Alala«, auch Regueifa, Enchoyada oder einfach Cantiga, Cantares genannten Gesänge, die dem griechischen Hexarcon, dem italienischen Olélé, dem portugiesischen Lariloré, dem bretonischen Ololeo, dem rumänischen Aoleo und dem Schweizer Kuhreigen entsprechen: lyrischen Gesängen zum Teil mit nur onomatopoetischen Lauten als Text (Beispiel Nr. 9). Es folgen Baladas, die in der alten Form nicht mehr gebräuchlich sind und in den heutigen Formen des Tanzliedes weiterleben (darunter die estampida, unseren Schuhplattlern entsprechend), Cantigas oder Glosadas, der nordspanischen Form der copla, eine nicht klassifizierte Gruppe katalanischer Lieder (Beispiel Nr. 10 bis 12, davon nur 10 aus Pedrell entnommen), eine nicht gerade charakteristische Auswahl südspanischer Tanzlieder verschiedenen Typus' nebst Abhandlungen über sie und die in Nordspanien noch gebräuchlichen, nur teilweise mit ihnen verwandten Tanzgattungen.
Das folgende besonders lehrreiche Kapitel über die volkstümlichen Instrumente und die Kunst des Gitarrenspiels dürfte in Deutschland kaum interessieren, weil die Kunst des Gitarrespiels trotz der großen Zahl derer, die das Instrument mißhandeln, mit wenigen Ausnahmen hier gänzlich unbekannt ist.*) Dagegen verdient Erwähnung, daß Glinka während seines Aufenthaltes in Granada, wo er die Anregung zu seinen die russische Musik revolutionierenden Gedanken über Nationalmusik erhielt, stundenlang den Improvisationen und Begleitungen des seinerzeit größten Gitarrekünstlers Francisco Rodriguez zuzuhören pflegte, um dessen eigenartige Harmonik, seine von allen Regeln freie, aber äußerst raffinierte Naturmusik zu studieren, von der wir in Glinkas spanischen Werken ein Echo finden.**) Einige Nachträge behandeln noch u. a. Glinkas und Liszts Stellung innerhalb der nationalen Bewegung.

*) Wer einmal einen berufenen Vertreter dieses Instrumentes wie den katalanischen Gitarrenvirtuosen Miguel Llobet zu hören Gelegenheit hatte, wird diese Worte nicht als eine Kränkung unserer ehrenwerten Zupfgeigenhansl auffassen.
**) Die Russen scheinen überhaupt die besten Nachschöpfer spanischer Musik, was sich aus gewissen verwandten Zügen hinreichend erklärt: man vergleiche z. B. Rimskij-Korssakoffs farbenprächtiges und



Ottorino Respighi



Ildebrando Pizzetti



Francesco Malipiero



Mario Castelnuovo-Tedesco

Den Beschluß bildet eine kleine Auswahl baskischer Lieder, die nach Pedrell keine Volkslieder im strengsten Sinne des Wortes sind (Beispiel Nr. 13). Unberücksichtigt sind in Pedrells Beispielsammlung die Cantos de ultreja (Schimpf- und Spottlieder), Prozessionslieder, Zunft- und Vereinslieder, vaterländische Lieder und Nationalhymnen. Auch sind die Texte meist unvollständig. Aber das Vorhandene genügt als eine Musterauslese dessen, was die Kunstmusik an volkstümlichen Elementen in sich aufnehmen kann und aufgenommen hat. Es genügt auch für uns, um einen Überblick über die spanische Volksmusik zu gewinnen; wer diese Schätze überblickt, ist geblendet von all der Schönheit, die sich vor seinem Auge und Ohr auftut. Es ist ein »unbekanntes Spanien«, das uns heute und wohl für absehbare Zeit verschlossen ist, von dessen Existenz wir uns aber Rechenschaft geben sollten.

Pedrell gibt zu, daß er nichts Neues über den Ursprung des Volksliedes gesagt und gefunden hat. Er bekennt sich zu denen, die diesen für ein ewiges Geheimnis halten. Er vermutet aber, daß es gemeinsame Wurzeln für das spanische und russische Volkslied gibt: den Orient.*) Derselbe modale Reichtum lebt in beiden, dieselbe rhythmische Freiheit, die noch nicht in die Regelmäßigkeit des Viertaktsystems eingezwängt ist.

Im 3. und 4. Bande will nun Pedrell die Nutzanwendung seiner Volksliedstudien geben: an der Hand von Beispielen zeigen, wie die Kunstmusik vom 13. Jahrhundert bis zur Neuzeit stets im Geiste der Volksmusik geschaffen hat, daß der Zusammenhang zwischen Volks- und Kunstmusik nie ganz aufgehört und die musikalische Nationalisierung sich dadurch hat vollziehen können, daß der Abstand zwischen den beiden nie so groß wurde wie in anderen Ländern.**) Und so soll der Melodienschatz des Volkes noch heute und heute wieder als Erziehungsmittel wirken: die Kunstmusik soll, während sie ihren Stil für die höheren Kunstformen an den großen spanischen Meistern der Polyphonie schult, ihre Melodik durch den Jungbrunnen der Volksmusik verjüngen und sich über die kleinen Raffinements erheben lernen, in denen eine allzu zerebral gewordene Kunst heute das Heil sucht und mit denen sie eine Schranke aufrichtet zwischen der Musik für Musiker und der spontanen Musik des Volkes.

---

vom Geist spanischer Nationalmusik sprühendes »Spanisches Capriccio« mit Bizets mehr zigeunerischer als national-spanischer und obendrein stark französierter »Carmen«-Musik: von der pseudo-spanischen Rhapsodie von Liszt oder den Tänzen von Moszkowski ganz zu schweigen.

*) Die Beziehungen zum Orient sind, wie schon oben angedeutet, nicht auf Spanien und Rußland beschränkt.

**) Der III. Band reicht vom 13. bis zum 16. Jahrhundert. Eine Würdigung der klassischen Musik Spaniens überlasse ich Berufeneren. In einem Aufsatz über spanische Musik im Stuttgarter Kunstführer vom 21. Januar 1922 charakterisiert Prof. Dr. Alfred Reiff die polyphone Kunst der Spanier als einen »expressionistischen Mystizismus«, dessen mittelalterlich-asketischen Geist er der durch Reformation und Renaissance hindurchgegangenen lebensbejahenden Kunst eines J. S. Bach gegenüberstellt, die auch in den Ausdrucksmitteln von jener grundverschieden ist und dennoch mit ihr so viele Berührungspunkte hat, daß man meinen könne, Bach als der 150 Jahre jüngere sei bei ihnen in die Schule gegangen. Und Reiff betont mit Recht die nationale Selbständigkeit der spanischen Meister des 16. und 17. Jahrhunderts gegenüber den Niederländern und Italienern.

1 Aus „CANTO DE LA TRILLA“ (Murcia)

Anfang.

Ah! Ah!

u.s.w.

2 CANCION DE SIEGA (Erntelied oder Kutscherruf) Mallorca.

Lento.

Ah! Si no fos p'es carretó! Ah! Ah! Que va darrera, darre-ra!

rit.

3 CANSÓ DER SEGA (Erntelied) Balearen

Lento.

Sabs es segados que fan Sabs es segados que fan. Quant berenan es mati! Menjen prest y tornem hi A-re quen'es un poch blan.

(sic!) (sic!) (sic!)
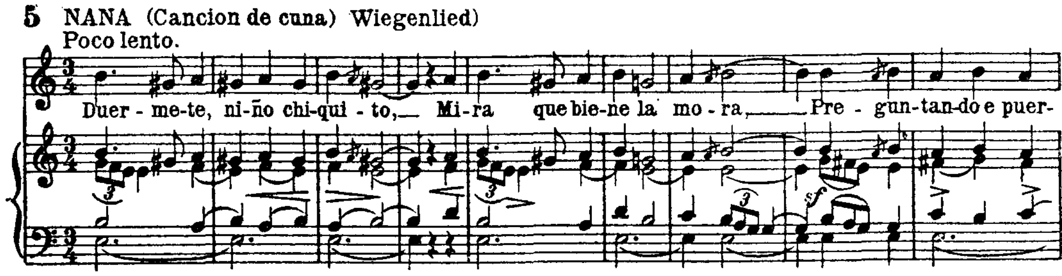
4 Schluß eines Fandango
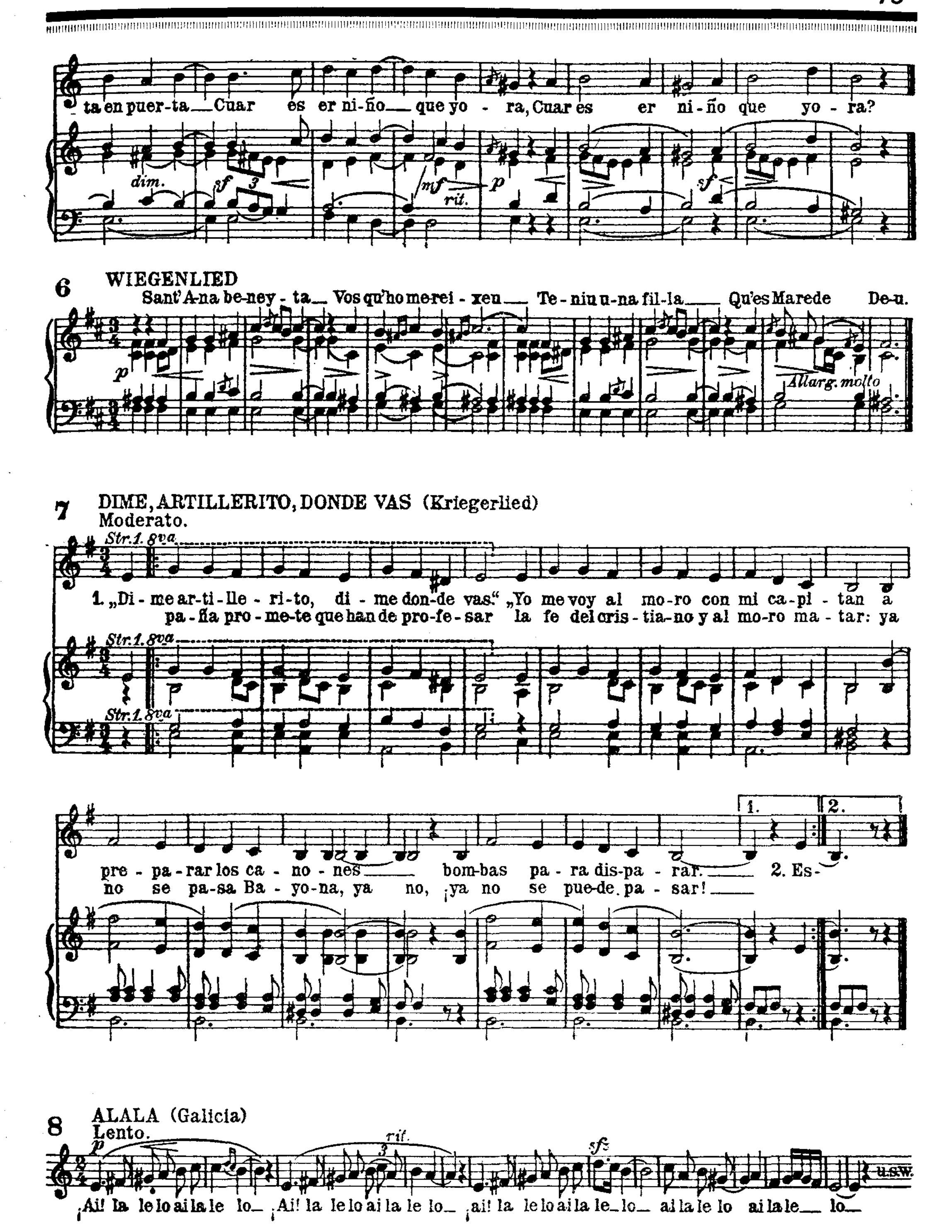
el di-a que non te ve-o.
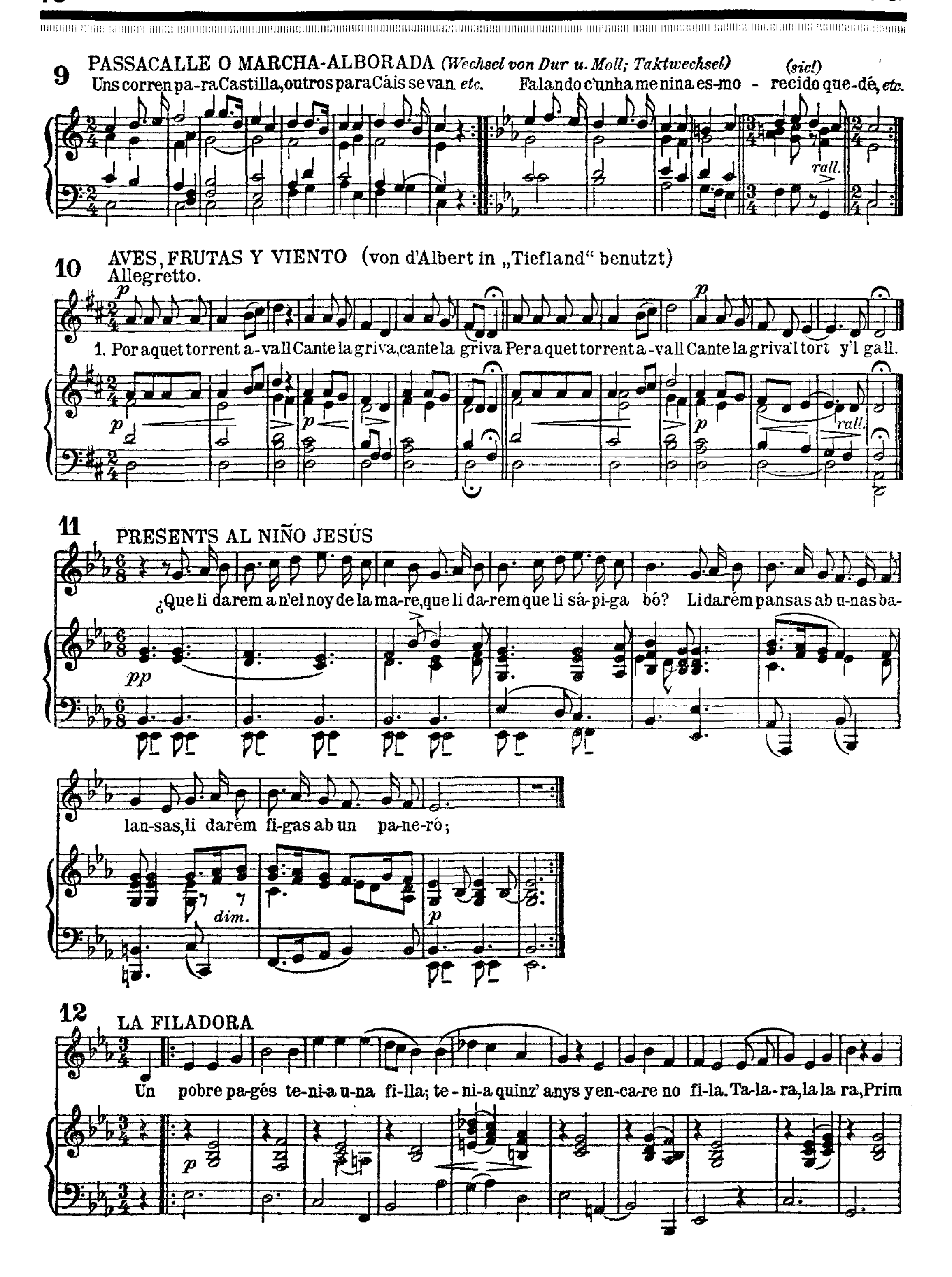
(Guitarre) (sic!)
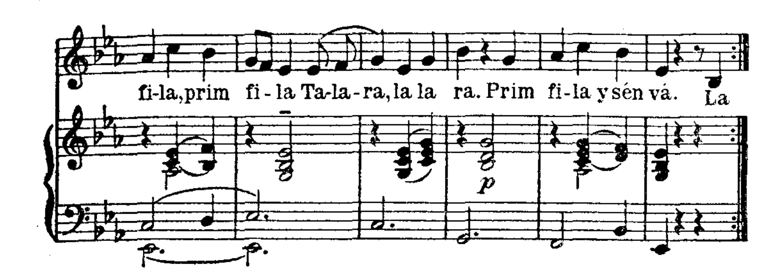
5 NANA (Cancion de cuna) Wiegenlied)
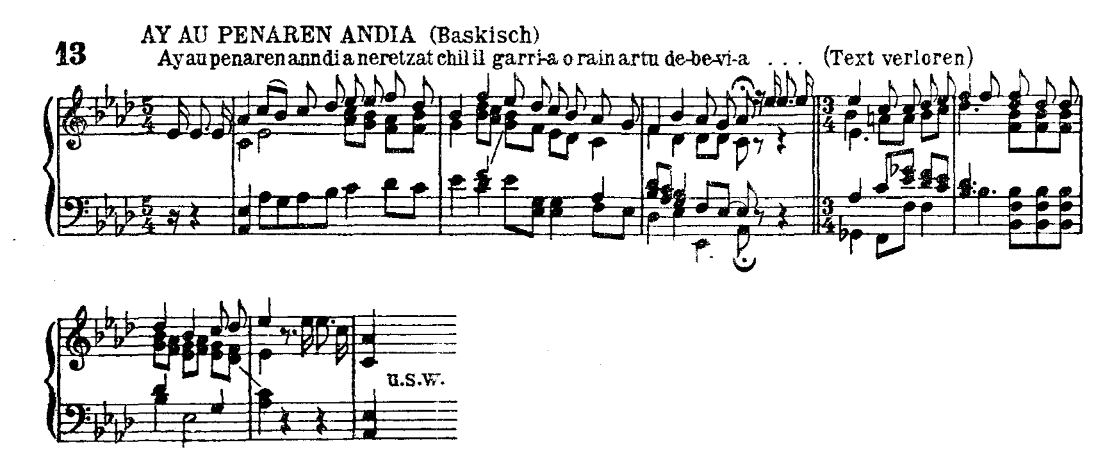
Poco lento.




ta en puer-ta Cuar es er ni-ño que yo - ra, Cuar es er ni-ño que yo - ra?
dim.
sf
mf
rit.
p
6 WIEGENLIED
Sant'A-na be-ney - ta Vos qu'ho me-rei - xeu Te - niu u-na fil-la Qu'es Mare de De-u.
p
Allarg. molto
7 DIME, ARTILLERITO, DONDE VAS (Kriegerlied)
Moderato.
Str. 1. 8va
1. „Di - me ar-ti-lle - ri-to, di - me don-de vas." „Yo me voy al mo-ro con mi ca-pi - tan a
pa - ña pro - me-te que han de pro-fe - sar la fe del cris - tia-no y al mo-ro ma - tar: ya
pre - pa - rar los ca - no - nes bom-bas pa - ra dis-pa - rar. 2. Es-
no se pa-sa Ba - yo-na, ya no, ¡ya no se pue-de pa - sar!
1. 2.
8 ALALA (Galicia)
Lento.
p
rit.
sf
u.s.w.
¡Ai! la le lo ai la le lo ¡Ai! la le lo ai la le lo ¡ai! la le lo ai la le lo ai la le lo ai la le lo


9
PASSACALLE O MARCHA-ALBORADA (Wechsel von Dur u. Moll; Taktwechsel)
(sic!)
Uns corren pa-ra Castilla, outros para Cáis se van etc. Falando c'unha menina es-mo - recido que-dé, etc.
rall.
10
AVES, FRUTAS Y VIENTO (von d'Albert in „Tiefland" benutzt)
Allegretto.
1. Por aquet torrent a-vall Cante la griva, cante la griva Per a quet torrent a-vall Cante la griva'l tort y'l gall.
rall.
11
PRESENTS AL NIÑO JESÚS
¿Que li darem a n'el noy de la ma-re, que li da-rem que li sà-pi-ga bó? Li darém pansas ab u-nas ba-
lan-sas, li darém fi-gas ab un pa-ne-ró;
dim.
12
LA FILADORA
Un pobre pa-gés te-ni-a u-na fi-lla; te - ni-a quinz' anys y en-ca-re no fi-la. Ta-la-ra, la la ra, Prim





DIE RUSSISCHEN NOVATOREN UND BORODIN

VON

WILLI KAHL-KÖLN

Cyrill Scott, der in Deutschland ausgebildete und ganz in den Bahnen des französischen Impressionismus wandelnde englische Komponist hat unlängst die Behauptung ausgesprochen: »Die Musik des eigenen Landes, wenn sie nicht ganz außerordentlich originell ist, entbehrt jenen exotischen Duft, der uns bei fremdartiger Musik anzieht.«*) Dieses Bekenntnis eines gewissermaßen heimatlosen Künstlers ist zugleich die bedeutsame Äußerung einer Zeit, deren Musik zum großen Teil sich an ein internationales Artistentum verschrieben und vergessen hat, wie einmal die starken Wurzeln ihrer Kraft im Volkstum des eigenen Landes lagen. Es ist aber auch bezeichnend, wenn

*) Melos III, 415.

Scott die erwünschte »exotische Würze«, die zum musikalischen Genuß eine so wichtige Beigabe ist, gerade bei Tschaikowskij findet. Er hätte noch den Namen Glasunoff nennen können, um wenigstens auf dem Gebiete der Sinfonie das anzudeuten, was heute in unseren Konzertsälen als »exotische Würze« russischer Herkunft die stärkste Geltung hat.

Außerhalb der Sinfonie beginnt allerdings in Deutschland gerade seit den letzten Jahren eine andere Erscheinung russischer Musik sich machtvoll durchzusetzen. Man will es oft kaum glauben, so oft man Mussorgskijs »Boris Godunow«, seine Klavierstücke und Lieder hört, daß ihr Schöpfer schon 1881 gestorben ist. Die deutsche Mussorgskij-Renaissance, deren Zeugen wir sind, hat in ihrer Wirkung etwas so Elementares an sich, wie es einer künstlichen Wiederbelebung vergessener Werke niemals in dem Maße eignen kann. Der Ruf nach dem urwüchsigen Russentum Mussorgskijs kommt eben unserer Zeit so recht aus der Seele. Das war die notwendige Reaktionserscheinung gegen den übertriebenen Tschaikowskij-Kult der letzten Zeit. Der glänzende europäische Firnis, der die Gebärde der russischen Volksseele durch Tschaikowskijs Musik für alle Zeiten sozusagen salonfähig gemacht hat, hatte immer noch genügend »exotische Würze« an sich, um dem Standpunkt unverhohlenster Genußsucht so recht entgegenzukommen, den man auch dem musikalischen Kunstwerk gegenüber früher so gerne einnehmen wollte. Nichts ließ sich ja so widerstandslos »genießen«, verlangte so wenig Aktivität beim Hörer, nur immer seelenlose, stumpfe Hingabe, wie das mitreißende Pathos Tschaikowskijscher Musik, die immer anregende Art seiner Harmonik, die biegsame, weltmännische Eleganz seiner Linienführung. Man ließ sich gern vom lärmenden Naturalismus seiner Finales die Nerven aufpeitschen oder man münzte ihn, wie im berüchtigten »Capriccio Italien«, zu billiger Volkstümlichkeit um. Ganz ohne einen Kern von Wahrheit ist schließlich auch nicht das gewiß leicht mißverständliche Wort von der »Kokottenmusik«, das Paul Bekker einmal anläßlich einer Aufführung von Tschaikowskijs pathetischer Sinfonie geprägt hat.*) Richtig verstanden, besagt das ebensowenig gegen die in ihrer Art geniale Persönlichkeit Tschaikowskijs wie die Feststellung seiner ungewöhnlichen Wirkung auf eine Zeit, als deren Herold er eben in vielen Dingen zu gelten hat. Unter den Instinkten, die die Kultur des wilhelminischen Zeitalters in Deutschland wesentlich bestimmt haben, sollte man den Ruf nach Prunk und Nervenreiz Tschaikowskijscher Musik nicht überhören.

Und nun lenkt auch bei uns die neue Zeit wiederum den Blick auf einen Russen. Mussorgskij war ein Revolutionär von reinstem Wasser. Für dieses Revolutionäre in Mussorgskijs Kunst hat Frankreich schon längst einen glücklicheren Spürsinn bewiesen. In der Reaktion gegen die Vormachtstellung Wagners fand die jungfranzösische Komponistenschule lebendigste Anregung

*) Vgl. »Klang und Eros«, 2. Bd. der ges. Schr., Stuttgart und Berlin 1922, S. 261.

gerade bei Mussorgskijs Werk. Debussy hat sich offen dazu bekannt. In Frankreich erhielt Mussorgskij sein erstes größeres literarisches Denkmal (Calvacoressi, 1909). Heute erst, wo in Frankreich der musikalische Impressionismus Debussyscher Richtung schon anderen Idealen zu weichen beginnt, erschließt sich uns in Deutschland eine seiner bedeutsamsten Quellen in Mussorgskijs Kunst. Aber mehr noch: Es offenbart sich uns eine viel tiefer als Tschaikowskijs Eklektizismus im russischen Volkstum verwurzelte Kunst, wir sehen in neue Tiefen und Weiten und fühlen uns jenseits der klingenden Erscheinung auch von der Idee angezogen, die sie gezeugt hat, vom Geiste der Männer, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts den Russen ihre eigentliche nationale Musik geschenkt haben.

Die Gruppe dieser fünf Komponisten, Mili Balakirew als Führer, Nikolai Rimskij-Korssakoff, Modest Mussorgskij, Alexander Borodin und César Cui ist unter dem Namen »Novatoren« bekannt geworden. Darin spricht sich ihre Stellung zur damaligen Tradition russischer Musik aus. Die ältere Generation der Glinka, Dargomischskij und Sseroff lebte fast ganz der Opernkomposition. Es galt also, einer russischen Instrumentalmusik den Weg zu bahnen, Klassik und Romantik endgültig hinter sich zu lassen und den Anschluß an Berlioz und die Neudeutschen zu suchen. Ein sicherer künstlerischer Instinkt bewahrte indes die Novatoren vor den Gefahren, denen ein so einseitig formuliertes Programm in seiner praktischen Verwirklichung hätte begegnen können. Die suggestive Kraft ihres künstlerischen Ideals hat im Werk dieser russischen musikalischen Revolutionäre keineswegs nivellierend gewirkt. Jeder von ihnen ist eine in sich geschlossene Persönlichkeit geworden, ist in der äußeren und inneren Schaffensrichtung seinen eigenen Weg gegangen. Um so mehr müßte man wünschen, daß die jetzt einsetzende Mussorgskij-Renaissance in unserem Konzertleben zu einem Weckruf würde, uns öfters als bisher auch auf die anderen »Novatoren« zu besinnen.

Als der eigentliche Sinfoniker unter ihnen hat Alexander Borodin (1834 bis 1887) zu gelten. Es liegen von ihm vor die beiden Sinfonien in Es-dur (1880) und h-moll (1887 nach dem Tode des Komponisten von Rimskij-Korssakoff und Glasunoff herausgegeben wie auch eine dritte, leider Fragment gebliebene in A-dur). Die h-moll-Sinfonie ist mehr als nur ein charakteristischer Beitrag der russischen »Novatoren« zur Sinfonie, sie gehört, wie man ohne Übertreibung sagen darf, zu den bedeutendsten Erscheinungen der nachbeethovenschen Sinfonie. Dem Sturm und Dranggeist der »Novatoren« mögen sicherlich als Ideal freiere sinfonische Gebilde vorgeschwebt haben als die durchaus auf klassischen Formgesetzen aufbauende h-moll-Sinfonie Borodins. Daß die Mitglieder der neurussischen Schule überhaupt Sinfonien »in modo classico« schrieben, konnte Mussorgskij, der fanatischste unter ihnen, niemals verschmerzen.*) Die Jünger Berlioz' und Liszts drängte es natürlich allent-

*) *O. v. Riesemann:* »Russische Sinfonien«, Die Musik VI/13, 1907, S. 18.

halben auch zur Programmusik, wie das Schaffen namentlich Rimskij-Korssakoffs beweist. Wladimir Stassoff hat uns, angeblich nach Äußerungen des Komponisten selbst, ein Programm zu Borodins h-moll-Sinfonie überliefert, wonach es sich hier um die Schilderung von Leben und Treiben des alten russischen Helden Baysans (eine Art Minnesänger) handeln soll. Aber wir brauchen dieses wohl nicht genügend verbürgte Programm gar nicht, um doch bald die von ausgesprochener Bildhaftigkeit der Konzeption bestimmte Gestaltung dieser Sinfonie herauszuhören. W. Braunfels hat sich einmal gesprächsweise zu H. W. v. Waltershausen geäußert, die Wurzel der Inspiration der modernen Musiker liege in erster Linie in »Augenbildern«.*) Auf die Psyche des russischen Musikers angewandt erhält dieses Wort einen besonderen Sinn: So läßt sich andeuten, was sein künstlerisches Empfinden und Gestalten rassenmäßig von dem des germanischen Künstlers scheidet. Die naive Freude am Stofflichen hat beim Russen etwas von der seelischen Disposition des Kindes an sich. Man denke an den typisch russischen Humor, der aus Strawinskijs »Petruschka«-Ballett zu uns spricht. Die suggestive Bildkraft des langsamen Satzes in Borodins h-moll-Sinfonie erschließt sich H. Kretzschmar in seiner Analyse des Werkes als eine »Art Abendandacht«.**) Mit dem pausenlosen Übergang von hier in das Finale hat man das Gefühl: der Vorhang fällt über einer Szene und eröffnet uns gleich wieder eine andere, ein buntes Stück russischen Volkslebens. Mit den tumultuarisch abwärts stürzenden Geigenfiguren mag man an die Ouvertüre zu Smetanas »Verkaufter Braut« denken. Das Bild eines Helden, wenn man an dem von Stassoff mitgeteilten Programm festhalten will, zeichnet der erste Satz. Vom Eindruck dieses Satzes aus hat Kretzschmar eine Zwiespältigkeit im Verlauf der ganzen Sinfonie feststellen wollen:***) Sie »beginnt mit Weltbildern und Seelenschilderungen gewaltigen Charakters und verläuft dann ganz und gar in Dorfgeschichten«. Es heißt aber am Wesen dieser Sinfonie, wie es durch die innere Organisation des russischen Künstlers bedingt ist, vorbeireden, wenn man nicht zugleich zugibt, daß dieses sinfonische Geschehen nicht mit dem Maßstab irgendeines anderen Sinfoniestils zu erfassen und nach anderen als den ihm selbst eigenen Gesetzen gar nicht zu bewerten ist. Die bildhafte Konzeption des russischen Musikers reiht Szene an Szene, weiß nichts von der Finalegipfelung etwa der Sinfonien Bruckners oder von dem problembeschwerten sinfonischen Bauen Mahlers. In ihrer Naivität nähert sich diese sinfonische Gestaltung mit der stärksten Betonung des Tanzelements, das wie im Finale nicht Beiwerk sondern tragende Kraft ist, aber auch im unbekümmerten Nacheinander der Sätze bis zu einem gewissen Grade wieder einer Vorform unserer heutigen Sinfonie, der Suite.

*) *H. W. v. Waltershausen:* R. Strauß. Ein Versuch (Zeitgen. Komponisten), München 1921, S. 29.
**) Führer durch den Konzertsaal I, 3. Aufl. 1898, S. 540.
***) A. a. O. S. 535.

Borodins Thematik ist ausgesprochen östlich orientiert. Es macht sich hier in Art eines außereuropäischen Einschlags jener freilich niemals durchgreifende Unterschied bemerkbar, der unsere vorwiegend schreitende, von der mehr in kleinen und kleinsten Tonschritten gleitenden Melodik nicht-indogermanischer Völker trennt.*) Auf Schritt und Tritt begegnet man in Borodins h-moll-Sinfonie, gleich im Eingangsthema mit seinen immer wieder auf denselben Ton zurückfallenden engen Intervallschritten jener Eigentümlichkeit des russischen Musikdialekts. Die Harmonik Borodins zeigt den echten »Novator« am Werk, dessen Spürsinn im Aufsuchen ungewöhnlicher harmonischer Wirkungen, nicht aus Spekulation, sondern aus gesunden musikalischen Trieben heraus, seiner Zeit weit vorauseilt. Vieles in der Harmonik, so die feierlichen Kadenzen des langsamen Satzes, deren innere Dynamik in ihrer Einfachheit fast atembeklemmend und doch wieder lösend, befreiend wirkt, vieles auch in den weitgespannten melodischen Bögen wird uns erst voll verständlich als ein Reflex religiöser Grundstimmung des orthodoxen Russen, aber auch als ein musikalisches Symbol dessen, was den Komponisten an seine heimatliche Landschaft bindet. Die zutreffendste Umschreibung für den Gefühlsgehalt gerade dieses einzigartigen Andantes gibt Karl Nef mit dem Wort »elegische Unendlichkeitsstimmung«.**) Borodins Rhythmik zeigt die ganze Naturhaftigkeit seiner Kunst. Sie liebt wie alle Russen häufigen und überraschenden Taktwechsel. Wir wissen schon aus unserer deutschen Volksmusik, wie wenig sich oftmals in ihrer ursprünglichen Gestalt ihre Rhythmik mit dem Schematismus irgendwelcher für die klassische Musik etwa anwendbarer Gesetzmäßigkeiten erfassen läßt. Auf welch anderer Stufe steht aber erst die überhitzte Rhythmik der Slawen von Haus aus! Sie findet in Borodins Notenbild, indem der Komponist auf künstliche Gebilde ebenso wie auf starre Schemen verzichtet, gewissermaßen eine naturalistische, unverfälschte Darstellung durch die Methode des freien Taktwechsels.

Naturalist ist Borodin auch in seiner Instrumentierung. Es genügt dem bildhaft gerichteten Wahrhaftigkeitsdrang seiner musikalischen Gestaltung nicht, die Szene des Finales, das Volkstreiben, linienhaft zu zeichnen, er gibt ihm auch alle notwendigen Farben. In diesem Sinne wirkt etwa ein vereinzelter Trompetenstoß ebenso realistisch wie die vielfachen, höchst kunstvoll eingerichteten Pizzikatobegleitungen der Streicher: echter Balalaikaklang in einem Sinfoniesatz. Aber dieser Naturalismus steht weitab von einer Tschaikowskijschen Finalebrutalität, die uns asiatische Wildheit vortäuschen möchte. Die Überlegenheit Borodins, der seinem Stoff unzweifelhaft naiv russisch gegenübersteht, beruht in der fein organisierten, wohl durchdachten und in hohem Sinne künstlerischen Art, mit der er seinen Stoff meistert. Es

*) *H. J. Moser:* Gesch. der deutschen Musik I, Stuttgart 1920, S. 9.

**) Gesch. der Sinfonie und Suite, Leipzig 1921, S. 286. Vgl. auch Nefs Studie »Die Sinfonien A. Borodins«, Schweizer Musikzeitung 1911, Nr. 25/27.

ist kein Zufall, daß gerade Borodins Kunst der Instrumentation uns ungeahnte Wunder offenbart. Wie modern mutet diese Partitur aus den achtziger Jahren an! Sie entwickelt vor unserem Auge das vollendete Bild einer ausgesprochen impressionistischen Instrumentation, in der der Einzelklang, der einzelne Einsatz eines Instruments seinen Sonderwert erhält wie in der impressionistischen Malerei der Farbtupfen. Wenn irgendwo, so ist Borodin auf diesem Gebiete seiner Zeit vorausgeeilt. Die russischen »Novatoren«, die den Anschluß an die neudeutsche Richtung suchten, mußten von selbst einer mehr flächenhaften Instrumentationsart zustreben. Mussorgskij traf den Kern der Sache, wenn er Borodin zum Vorwurf machte, er schreibe Streichquartette.*) Darin mußte Borodin eben einem fanatischen Verfechter des theoretischen Programms der »Novatoren« als ein Apostat erscheinen, daß er sich, wie dies gerade auch die Instrumentation der h-moll-Sinfonie deutlich erkennen läßt, zu kammermusikalischen Idealen bekennt in der stärkeren Bewertung der Einzelfaktoren des Orchesterklanges an Stelle der Massenwirkung. Vielleicht hat unsere Zeit für diese Seite in Borodins Kunst wieder ein besonders aufmerksames Ohr.**)

DAS VIERTELTONPROBLEM

I.

VON

HERMANN STEPHANI-MARBURG

Richard H. Stein schreibt in seinem »Vierteltonmusik« betitelten Aufsatz im Aprilheft 1923 der »Musik«: »Wenn wir bedenken, daß die alten Perser einen Drittelton von einem Viertelton zu unterscheiden vermochten, während wir zehn verschiedene Intonationen von Geigern in einem Orchester als einheitlichen Ton hören, ja sogar temperierte und nicht temperierte Musik unbedenklich mischen, so ergibt sich, daß wir eigentlich musikalische *Barbaren* sind. Es gibt noch heute halbwilde Asiaten, die Achteltöne mühelos unterscheiden, während wir hochgebildeten Europäer mit wenigen Ausnahmen unfähig dazu sind.«

Richard H. Stein gehört zu den Propheten und Märtyrern einer kommenden Musikentwicklung, deren erste Frühdämmerung heute das harmoniegesättigte Abendland mit seinem zwölfstufigen Tonsystem unter leisem Grauen heraufziehen sieht, während das von der Harmonie unbeschwerte Morgen- und

*) *O. v. Riesemann* a. a. O.
**) Es sei an dieser Stelle auf den nachhaltigen Erfolg von Borodins h-moll-Sinfonie bei ihrer Kölner Erstaufführung durch das Kölner Volksorchester unter Fr. Zaun (26. 3. 1923) verwiesen.

Mittagland seit Jahrtausenden Lust und Leid in Intervallen kundgibt, die einen nur winzigen Bruchteil der uns vertrauten Tonschritte ausmachen.
Steins in einzelnem anfechtbare Ausführungen sind um des großen Zieles willen, das er aufstellt und dem er einen Teil seines künstlerischen Schaffens widmet, durchaus dankenswert; allermeist aber um deswillen, weil er mit obigen Sätzen an das psychologische Kernproblem rührt, das hier vorliegt — ohne des Problemes selbst inne zu werden, dessen klare Erfassung doch, nächst der Erforschung der Vierteltonkunstwerke selbst, den Blick in die nebelverhängte Zukunft erst freigibt.
Ist das wahr, wir hochgebildeten Europäer seien mit wenigen Ausnahmen unfähig, Achteltöne mühelos zu unterscheiden? Ich behaupte, nein! Wir müssen sie uns nur zu Gehör bringen. Ich habe für das Marburger Physikalische Institut die Anschaffung eines *Carl Eitz-Harmoniums* in naturreiner und pythagoreischer Quintenstimmung (Schiedmayer) angeregt und bei allen Vorführungen auch nicht einen Hörer gefunden, der die syntonischen Kommaunterschiede von 18 Millioktaven gleich etwa einem Neuntelganzton nicht haarscharf vernommen hätte. Bei akkordlicher Ruhelage entscheidet sich der Hörer für die tiefere naturreine Durterz, bei vorwärtsstrebender Tonbewegung für die etwa einen Neuntelganzton höhere pythagoreische Durterz, u. a. m.
Carl Eitz' aufschlußreiches Instrument, das in Deutschland wohl in über einem Dutzend von Exemplaren verbreitet ist, die, das Berliner ausgenommen, in verstaubten Winkeln zumeist einen Dornröschenschlaf schlummern, bietet sodann zwei solch kleiner Intervalle nebeneinander von einer Gesamtspannweite von etwa einem Viertelton. Die Natursept B von C aus beträgt 807 Millioktaven, die Doppelquart beträgt $2 \times 415 = 830$ Millioktaven, die Quint 585 der Naturmollterz 263 beträgt 848 Millioktaven. Da haben wir drei Tonwerte: 807, 830, 848 im Abstand von 23 und 18 Millioktaven gleich etwa einem Siebentel- und einem Neuntelganzton.
Und hiermit nicht genug. Auf dem Klavier beträgt das temperierte B von C aus 833 Millioktaven. Diese gleiche Taste B mutet uns außerdem eine Auffassung des von ihr angeschlagenen Tones als eines Ais zu, gleich 852 Millioktaven. So ergeben sich nicht weniger als fünf verschiedene Anforderungen, die ein und dieselbe Taste, ein und dieselbe unser Ohr treffende Schwingungszahl an uns stellt: mit dem äußeren Ohre hören wir 833 Millioktaven, mit dem inneren sollen wir 807, 830, 848, 852 auffassen.
Damit kommen wir an den Kern des Problems heran. Was sollen wir hierzu sagen? Müssen wir nicht unser Notensystem verdammen, unsere Tasteninstrumente zerschlagen und verbrennen, weil wir uns schämen müssen vor den Orientalen, die allerkleinste Tonwerte bewußt zur Geltung bringen, während Klavier, Harfe, Laute, Orgel, Harmonium uns über die auseinanderklaffenden, grundverschiedenen akustischen Tonqualitäten völlig im unklaren lassen und

immerfort den gleichen Tonbrei B-Ais vorsetzen, der von der Natursept B = 807 bis zur 10. Oberquint Ais = 852 Millioktaven einen Umfang von mehr als einem Viertelganzton einnimmt?

Oder — sollen wir stillestehen in staunender Bewunderung vor dem schier unglaublichen Umschaltungsvermögen unserer seelischen Strebungen und ihrer Freizügigkeit, vor der unermeßlichen Deutekraft unserer Tonfantasie, vor der unfaßbaren Elastizität ihrer harmonischen Einstellung, vor der Schmiegsamkeit des Gegeneinanderausgleichens selbst noch solch weit entfernter Tonwerte?

Hier scheiden sich Außenwelt und Innenwelt, Tonschwingungszahl und Tonerlebnis, Akustik und Psychologie. Und diese Scheidung wirft ein Licht auf das Ziel, das Richard H. Stein und seinen Mitstreitern vorschwebt: sie wollen uns kleinste Tonwerte, die wir bisher nur unterscheiden können, wenn wir akustische Untersuchungen anstellen, zu bewußten musikalischen Tonvorstellungen machen, auf sie eine neue Kunst gründen, die Abendland und Morgenland in ihren Eigenwerten verschmilzt und uns zu vollkommen neuen Tonerlebnissen führen.

Alles wird darauf ankommen, wie sich die Natur unserer Seele zu solchem Ansinnen stellt. Welches ist denn der eigentliche Schauplatz musikalischen Geschehens? Ist es der Schallkörper, das Notenbild, das Ohr als Vermittler der Klangmassen, ist es — die tonempfindende, tonvorstellende Seele? Was ist Taste, Notenzeichen, erklingender Ton, wenn nicht armseliges Behelfsmittel? Er, der Hörende, der Lesende ist es doch, der die gar fragwürdig dargebotenen Klänge aus dem Brei ihrer Möglichkeiten an Tonwerten erst heraushebt, der die begrifflich so mangelhaften Notenzeichen erst auswertet, umdeutet zu den Gebilden, die dem Meister, der sie schuf, vorgeschwebt haben; er ist es doch, der intuitiv und mit unbedingter Sicherheit entscheidet: hier gilt es pythagoreisch, dort naturrein aufzufassen, hier fügt sich das zufällige Gebilde rücksichtslos herber Stimmführung zu einem überraschend schönen Akkord und verlangt nach voller Verschmelzung, dort wirbt ein enharmonisches Gebilde um Doppelauswertung der ihm zugrunde liegenden Strebungen nach gleichzeitig entgegengesetzter harmonischer Richtung hin bis zu den äußersten Gegenpolen auf der Peripherie des Quintenzirkels.

So erhebt sich die entscheidende Frage:*) Sollen wir in der Zersägung unserer Klaviatur in Viertel-, Sechstel-, Achteltöne fortfahren und der Mechanisierung aller Kultur weitere Hekatomben darbringen — oder sollen wir die Spannkraft unserer Tonfantasie stählen, indem wir auf der Doppelbahn der naturreinen wie der pythagoreischen Intervalle (etwa auf Carl Eitz' Instrument) die Natur eifrig, aber mit Ehrfurcht belauschen, was sie uns ganz von selbst an neuen Klangmöglichkeiten an die Hand gibt, im übrigen aber unseren so unvollkommenen temperierten Tasteninstrumenten die Treue

*) Näheres in meiner Schrift »Der Charakter der Tonarten«, Musikbücherei Bosse 1922, S. 108—122.

halten, auf denen unser Tonvorstellungs- und Umdeutevermögen die Kraft seiner Schwingen erprobt zu um so selbständigerem Eigenflug?
Hierauf ist zu antworten: Solange die Musik wesentlich von harmonischer Gesetzlichkeit beherrscht bleibt, erweist sich unsere Seele tatsächlich allen Ansprüchen an Umschaltung und Umdeutung bewunderungswürdig gewachsen und Viertelton-, Sechstel-, Achteltonsysteme erscheinen willkürlich, mechanisch. Wird jedoch das harmonische Gestaltungsprinzip immer mehr aufgesogen von einem polylinearen, das selbstherrlich das musikalische Geschehen in rein horizontale Bahnen zwingt, so verflüchtigt sich der Anspruch des Einzeltones auf harmonische Auswertung, und Spaltungen in Viertel-, Sechstel-, Achtel-Tonschritte können sehr wohl rein melodischer Ausdrucksverfeinerung dienstbar werden. Es gilt dann die Gefahr einer Verkümmerung des Neueinstellungsvermögens unseres Tonwillens und seiner Umdeutekraft wohl zu erkennen und ihr durch gleichzeitige Weiterentwicklung des in seiner Wurzel nordeuropäischen, harmonisch bedingten Musikempfindens zu begegnen. Die immer zunehmende Fähigkeit, Tonalitätsbeziehungen zu erweitern, wird andererseits die Möglichkeit bieten, in sich geschlossene Viertel-, Sechstel-, Achteltonharmonien zwischen Akkorde aus dem Zwölfstufensystem wirksam einzustreuen.
Sind aber dessen letzte Möglichkeiten so ganz, wie uns Stein glauben machen will, erschöpft? Ist es so: »Auch das stärkste Genie« werde »in diesem unfruchtbar gewordenen Schoße kein neues Leben mehr zeugen«? Man kann allem Neuen einen freudig aufgeschlossenen Sinn entgegenbringen und wird doch mit Nachdruck betonen: Die Fülle neuer, nie erhörter Kombinationen macht noch nicht den Genius aus. Der große Entdecker schafft, wo an ethische Dinge gerührt wird, noch nicht das letzten Endes Entscheidende. Das Monumentale, ganz Große, das ewig Menschliche, es ist im letzten Grunde einfach. Was wäre sonst Händel, was Beethovens Fünfte! Es ist die Kraft des Herzens, die den ganz großen Künstler macht.

II.

VON

RICHARD H. STEIN-BERLIN

Mein Bericht über den gegenwärtigen Stand der Vierteltonangelegenheit im Aprilheft der »Musik« hat zahlreiche Leser veranlaßt, sich mit mehr oder minder umfangreichen Zuschriften an mich zu wenden; soweit die darin behandelten Probleme von öffentlichem Interesse sind, will ich hier Rede und Antwort stehen. Vor allem natürlich denen, die sich den Vierteltönen gegenüber ablehnend verhalten.
1. *Soll man Vierteltöne in die musikalische Praxis einführen oder nicht?* Meine früheren Ausführungen mögen heute in psychologischer Hinsicht ergänzt

werden. Die Musik war einstmals eine gelahrte *Wissenschaft* und ein ehrsames *Handwerk*. Seitdem sie allgemein als eine *Kunst* betrachtet wird, hat der *Künstler* vielleicht einen Anspruch darauf, daß *auch seine Stimme* gehört werde. So oft er aber von diesem Recht Gebrauch machte (bei uns in Deutschland schreiben Künstler sehr selten über Kunst), geriet er in Gegensatz zu der Lehrmeinung der Wissenschaftler, deren wohlgeordnete Systeme über alle theoretischen Fragen erschöpfende Auskunft gaben und Normen für die musikalische Praxis aufstellten. Dieser Gegensatz ist uralt und unüberbrückbar. Er wird auch bei Diskussionen über die Vierteltonfrage immer wieder zutage treten, und es hat gar keinen Zweck, ihn wegzuleugnen oder wie die Katze um den heißen Brei herumzugehen. Immerhin läßt sich eine Verschärfung des Gegensatzes vermeiden, und diese entsteht im vorliegenden Falle durch die falsche Fragestellung: Soll man Vierteltöne verwenden oder nicht? Der *Wissenschaftler* wird darauf nur selten so diplomatisch antworten wie Riemann in seinem Musiklexikon: »Das moderne Tonsystem unterscheidet sich gar wesentlich von früher aufgestellten, und wenn auch die moderne Wissenschaft sich gern mit dem Wahne schmeichelt, daß wir die wahren natürlichen Verhältnisse erkannt haben, so ist doch die Möglichkeit keineswegs ausgeschlossen, daß kommende Jahrhunderte unser System der Musik als einen überwundenen Standpunkt betrachten.« Dem *Künstler* erscheint die obige Frage schon deshalb vollkommen sinnlos, weil er sich nur als Instrument, als ausführendes Organ einer höheren Macht fühlt: Er schreibt, was er *muß*. Nicht, was er — nach Meinung der Wissenschaftler oder des Publikums — *soll*. (Und er *darf*, was er *kann*.) Man frage also nicht immer und immer wieder, *warum* wir, und zwar gerade *wir*, Vierteltöne in unserer Musik verwenden. Wir können halt nicht anders, Gott helfe uns, Amen. Unsere Werke formen sich nach inneren Gesetzen, deren tiefsten Urgrund wir kaum ahnen; sicher ist nur das eine, daß sie — gut oder schlecht — so sein *müssen*, wie sie *sind*. (Sofern es sich um Kunstwerke handelt und nicht um Machwerke.) Die Sinnlosigkeit der obigen Fragestellung kann vielleicht auch durch eine humoristische Gegenfrage beleuchtet werden: Soll man Jungen mit blonden oder schwarzen Haaren in die Welt setzen? Man möchte das eine oder das andere und bekommt vielleicht ein rothaariges Mädchen. Natürlich kann man die Haare umfärben; und Herr Prof. Steinach vermag ja auch das Geschlecht zu verwandeln. Aber solche Metamorphosen sind nicht nach jedermanns Geschmack. Es läßt sich leider nicht leugnen, daß es bereits Vierteltonkompositionen gibt, die bloß »umgefärbt« sind, gleichgültige Musik in den üblichen Formen, aber mit Vierteltönen auffrisiert. Da ihre Verfertiger über die Mittel verfügen, sie aufführen zu lassen, schaden sie uns anderen und der guten Sache, der wir dienen. — Die richtige Fragestellung kann nur die folgende sein: Welche Voraussetzungen hat die Einführung von Vierteltönen in die musikalische Praxis und welche Wirkungen sind von ihr zu erwarten?

2. *Sind Vierteltöne sangbar?* Ausdrucksvoll nur für den, der sie sich vorstellen kann, der ihren Zweck und ihre Notwendigkeit fühlt. Ich verzichte deshalb auf mechanische Einstudierung an einem Vierteltonharmonium, lasse dafür zwischen irgendwelchen Melodien eine vorgesungene Vierteltonmelodie möglichst ausdrucksvoll nachsingen, markiere dann die empirisch gefundenen Tonhöhen mit Kreide auf den Saiten eines Cellos, zeige hierauf die Übereinstimmung mit den Vierteltontasten meines Harmoniums und gebe schließlich die nötigen Erläuterungen.

3. *Sollen die Vierteltöne einen Ersatz für die reine Stimmung bieten?* Unsere temperierte Stimmung gibt Mittelwerte für jeweils ein halbes Dutzend verschiedener Tonhöhen, die nach der akustisch-mathematischen Theorie zuweilen um mehr als einen Viertelton differieren. Für das Ausdrucksbedürfnis des Tondichters ist *jede* feste Tonstufe, auch die wissenschaftlich errechnete, nur ein Mittelwert, den er vielfach umdeutet. Wenn man in H-dur dis-h-ais und in c-moll es-h-c ausdrucksvoll singt, so differieren die beiden h um einen Viertelton und führen uns Komponisten oft zu neuen Tonarten, die um einen oder auch um drei Vierteltöne voneinander entfernt sein können. Notieren wir statt der Vierteltöne die benachbarten Halbtöne, so ergibt sich bei Aufführungen eine zur Verzweiflung treibende Karikatur dessen, was uns vorschwebte. Vieles, was in modernen Kompositionen abstoßend klingt, klang dem Komponisten, als er es innerlich hörte, vielleicht überirdisch schön. Es mag sein, daß die Kraft seiner Umdeutungsfähigkeit zuweilen stärker ist als der äußere Gehörseindruck; dann schwelgt er in Entzücken, während die übrigen Hörer ihn wegen der scheußlichen Mißklänge auslachen. Daß das Publikum durch die Temperatur die Fähigkeit vielfacher Umdeutung erlernt habe und »geistig« höre, glaube ich nicht. (Selbst bei Wagner schwelgen die meisten Hörer nur in dem materiellen, sinnlichen Wohllaut.) Wir wollen nun gewiß nicht, daß unsere Kompositionen absurd klingen, sondern daß sie in denen, die sie geistig und seelisch nicht aufzunehmen vermögen, zum mindesten angenehme Gehörsempfindungen hervorrufen. Wir wenden uns also, im Gegensatz zu den l'art-pour-l'art-Komponisten, »An Alle« und erstreben, was die Größten vor uns erreicht haben: von einigen wenigen verstanden, von allen aber wegen des Wohllautes unserer Werke geschätzt zu werden. (Mehr hat noch keiner je erreicht.) Die Akustik und die Mathematik kümmert uns wenig. Mögen sich die Wissenschaftler damit herumplagen, daß von c aus nach 12 Quintschritten ein c erreicht wird, das mit der reinen Oktave nicht übereinstimmt. Unsere Vierteltöne haben mit Kommaunterschieden nichts zu schaffen, und unsere Musik entsteht nicht aus einem mit Hilfe von Quint- und Terzschritten zusammengebauten System, sondern aus dem Ausdrucksbedürfnis unseres Herzens. Wir lehnen es ab, Kompositionen nach den Vorschriften der größtenteils amusischen Akustiker und Mathematiker zurechtzuzimmern und deren bisweilen sehr

kurzlebigen »Gesetze« als ewige Normen anzuerkennen. Im übrigen verweisen wir darauf, daß die bisherige Notenschrift bereits 35 Stufen innerhalb einer Oktave kennt und das System der akustischen Theorie nach Riemann »geradezu unbegrenzt« ist. Wir sind also mit unseren 24 Tonstufen innerhalb einer Oktave recht bescheidene Leute. In der klaren Erkenntnis, daß nur fortschreitende Annäherung an ein ewig unerreichbares Ideal möglich ist, wissen wir, daß wir nur einen Schritt weitergehen, aber nichts Endgültiges schaffen. Diejenigen, die uns jetzt schelten, tadelten Wagner, weil er chromatische Musik schrieb und nicht diatonische wie Beethoven. Aber Wagner konnte keine Beethovensche Musik machen; er war der Meinung, daß Beethoven selber das hinreichend besorgt hatte, und zwar mit leidlichem Geschick. Die meisten Komponisten nach Wagner haben Wagnersche Musik gemacht; ihr Mißerfolg zeigt, wohin es führt, wenn man großen Vorbildern allzu liebevoll nacheifert.

4. *Sind Vierteltöne nur melodisch verwendbar?* In vielen Zuschriften wird betont, daß die Musik der Orientalen rein melodisch sei (stimmt nicht), und die Frage gestellt, ob wir Westvölker auf eine harmonische Musik verzichten könnten und bei Einführung von Vierteltönen verzichten müßten. *Natürlich nicht*! Wir geben gern zu, daß vieles, was wir von Schönberg bis Hindemith kennen, linear gedacht ist und zu einem Auseinanderhören zwingt (das sich schon bei Richard Strauß oft als notwendig erwies). Aber wir sind Gegner einer Musik, bei der nicht zusammen gehört werden soll und kann, was gleichzeitig erklingt. Hat man übersehen, daß das einzige Beispiel in meinem Bericht ein harmonisches, nicht ein melodisches war? Ich habe oft dissonanzenfreie, harmonische Vierteltonmusik vorgespielt, ohne sie als solche vorher kenntlich zu machen; den meisten Hörern, auch Musikern, kam gar nicht zum Bewußtsein, daß sie Vierteltöne hörten. Das macht nichts; es genügt vollkommen, wenn man merkt, daß Vierteltonmusik schön und ausdrucksvoll klingen kann.

5. *Sind Vierteltöne überhaupt wahrnehmbar und klingen sie nicht wie verstimmte Halbtöne?* Für Aristoteles hatte der Regenbogen nur drei Farben. Die Farbe des Himmels, das Blau, kennen weder er noch die Rigveda-Hymnen, noch der Koran, noch die Bibel. Wie mag es denen ergangen sein, die zuerst die Himmelsfarbe sahen und von ihr sprachen? — Als die erste Eisenbahn zwischen Nürnberg und Fürth gebaut werden sollte (das ist noch gar nicht so lange her), bewiesen die Ingenieure, daß das Projekt unausführbar sei, weil die Räder sich nur um ihre Achse drehen würden und der Zug nicht von der Stelle käme. Das Medizinalkollegium erstattete ein Gutachten, nach dem die Reisenden infolge des Luftdruckes taub werden oder gar ersticken müßten und selbst die einem fahrenden Zuge nur Zusehenden Schaden an ihrer Gesundheit erleiden würden. Es empfahl, ein Geschwindigkeitsmaximum festzusetzen und zu beiden Seiten der Schienen hohe Steinmauern



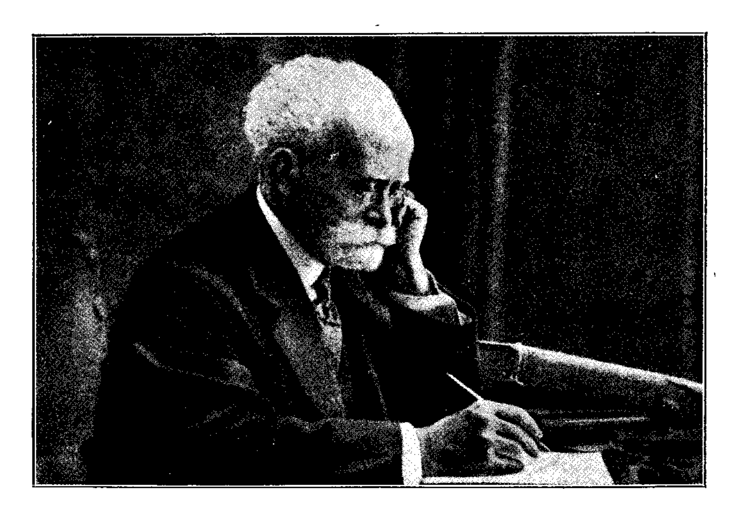
Franco Alfano



Alfredo Casella



Alexander Borodin



Felipe Pedrell

zu errichten. — Als ich meine ersten Vierteltonkompositionen veröffentlichte, erschienen Besprechungen, die schon heute so anmuten, als habe sie so ein Medizinalkollegium vor etwa zehntausend Jahren verfaßt. Aber freilich: Wir können niemanden eine Farbe sehen lassen, die er nicht sieht; noch Töne hören lassen, die er nicht hört; und vor allem: wir sind machtlos gegen die Gutachten derer, die weder sehen noch hören, gleichwohl aber im Rate der Weisen sitzen. Eine Frage sei immerhin gestellt: Wenn der Durchschnittshörer die temperierten Töne auch da umdenken und umdeuten kann, wo sie um etwa einen Viertelton differieren, warum stößt er sich dann an unreinem Geigenspiel? Warum revoltiert da sein sinnliches Gehör, warum versagt da seine Umdeutungsfähigkeit? Die Sache ist ganz einfach: Er deutet gar nicht um; für ihn klingt z. B. die gewohnte temperierte Septime »richtig« und die natürliche, reine Septime »falsch«. Mein witziger Theorielehrer an der damals noch Königl. Hochschule zu Berlin legte uns alle gern herein, indem er uns Musik in reiner Stimmung vorspielte, die dann von uns als »verstimmt« erklärt wurde. Ich erinnere mich noch seiner Schlußworte: »Sehen Sie, Stein, das lernen Sie auf der Universität; da lehren Sie Impotente, wie Sie Kinder kriegen, wenn Sie mal verheiratet sind, hoffentlich nicht vorher, und wie man akustisch komponiert. Bei mir können Sie bloß musikalisch komponieren lernen.«

6. *Ist nicht alles Große einfach und die Vierteltonmusik höchst kompliziert?* Die Tristan- oder Nibelungenpartitur ist sehr kompliziert, wenn man sie mit einer Partitur von Mozart oder Beethoven vergleicht, aber sehr einfach, wenn man die Salome- oder Elektrapartitur danebenstellt. Ich habe Kinderstücke für das Vierteltonharmonium geschrieben, die sind also zweifellos sehr einfach. Daß die Schaffung neuer Klangmöglichkeiten an sich noch keine kompositorische Tat ist, weiß ich natürlich. Vierteltonmusik kann wie jede andere gut oder schlecht, genial oder minderwertig sein. Sind meine Kompositionen schlecht, so sind sie es, weil es mir an schöpferischer Begabung fehlt, nicht weil ich Vierteltöne verwende; sind sie gut, so bilden die Vierteltöne einen organischen Bestandteil, lassen sich also nicht herausnehmen. Trotzdem sollte man nicht wie Hábà auf seine Werke schreiben: »Im Vierteltonsystem.« Auf der Tristanpartitur steht nicht: »Im chromatischen System.« Wer nicht mit seinem Herzblut schreibt und statt genialer Ideen ein neues Tonsystem im Kopfe hat, ist sicherlich nicht *das neue Genie*, auf das wir seit Wagners Tode warten. Ihm gilt es, den Weg zu bereiten. Es fragt sich nun: Wird der neue musikalische Messias, der uns mit seiner Musik über unser politisches und sonstiges Elend hinweghelfen, uns Freude und Frieden auf Erden schaffen soll, seine Ideen und Empfindungen verständlich machen können, ohne sich dabei auch der Vierteltöne zu bedienen? Ich glaube: Nein. Andere glauben: Ja. Beweisen läßt sich hier nichts, die Diskussion hat also enge Grenzen. Wer meinen Glauben für einen Aberglauben hält, dem ant-

worte ich bescheiden wie jener Inder, von dem Tagore erzählt: »Sieh, wie wir arbeiten und wie wir leben. Die fundamentalen Vorschriften unseres Glaubens werden von *allen* befolgt. Hat dein Glaube die gleiche Kraft, liebst du deinen Nächsten wie dich selbst?« (Ja! Der Krieg und die Nachkriegszeit haben's gezeigt, wie christlich wir Westvölker sind.) »Bin ich nicht auch dein Nächster? Nimm mir alles: meinen Glauben nimmst du mir nicht, *denn er ist stärker als der deine.*« Jeder starke Glaube verleiht innere Sicherheit und Gewißheit, die keiner Beweise bedarf und durch keinerlei Gründe zu erschüttern ist. Das hat einst auch der alte Hanslick erfahren, als er meinte, man müsse Wagner *verbieten*, den unmöglichen Ring zu komponieren. Es wird heute wohl ziemlich viel Leute geben, die ganz zufrieden damit sind, daß der große Hanslick dem kleinen Wagner das Komponieren nicht *verbieten* konnte. Nun habe ich freilich unter den Vierteltonkomponisten noch keinen zweiten Wagner entdeckt. Aber der wird schon kommen. Und dann komponiert natürlich jeder wie »ER«. Mit oder ohne Vierteltöne. Quod Deus bene vertat.

✻ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✻

INLAND

BERLINER BÖRSEN-COURIER Nr. 237 (24. Mai 1923). — »Die moderne Operette« von *Felix Joachimson*. Der Verfasser stellt, ohne der modernen Operette nicht einige Lichtpunkte zuzugestehen (wie z. B. Kálmáns »Czardasfürstin«), den Verfall dieser Kunstgattung fest. Immerhin gibt er Anregungen dafür, wo die Erneuerung und Reform einzusetzen habe.

VOSSISCHE ZEITUNG Nr. 226 (15. Mai 1923, Berlin). — »Beethovens Handschrift« von *Max Hayek*. Der Verfasser gab dem hellseherischen Graphologen Rafael Schermann in Wien eine Zeile des Heiligenstädter Testaments. Das Medium der Beethoven-Schrift wirkte auf diesen »mystischen Graphologen« in ganz erstaunlichem Maße. Schermann gab schließlich aus *einem* Worte der Schrift, ohne zu wissen, daß es die Beethovens sei, eine Lebens- und Charakterbeschreibung, die dem Bild des Meisters durchaus gleicht. Der Autor des Aufsatzes gibt die Diktate Schermanns im genauen Wortlaut wieder.

GRAZER MONTAGSZEITUNG [das Programm] Nr. 20 (Dritte Maiwoche 1923). — »Die Persönlichkeit Pfitzners« von *Richard Alpenburg*. — »Von deutscher Seele«, eine Einführung von *Hans Pfitzner*.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG Nr. 17, 18, 19, 20 (27. April, 4., 11., 18. Mai 1923, Berlin). — Fortsetzung des Aufsatzes von *Emil Petschnig* »Balladen«. — »Neues über Peter Cornelius« von *Arthur Seidl*. »Zeitgemäße Betrachtung über die Notwendigkeit einer Erneuerung der Oper aus dem Geiste der Ethik und Religion« von *Helmut Andreae*. — »Wie schreibt man die Namen russischer Komponisten?« von *Heinrich Möller*. — »Orgelbegleitung in Chören?« von *Hermann Stephani*. — »Das ‚Erfinderische' und Gustav Mahler« von *Martin Friedland*. — »Die viergestrichene Oktave in der Stimmbildung« von *Hermann Hering*.

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE Heft 3 (1. Mai 1923, Essen). — »Eine Erinnerung an Brahms zum 7. Mai« von *Max Petzold*. — »Schlagschatten« von *Ludw. Riemann*.

NEUE MUSIKZEITUNG Nr. 14 (3. Mai 1923, Stuttgart). — »Hugo Riemanns metrisches Betonungsschema« von *Theodor Wiehmayer*. — »Romantik und Urteil« von *Albert Maaß*. — »Moderne Opernregie« von *Oskar Fritz Schuh*. — »Musiker im Doppelberuf« von *Otto Janowitz*. — »Die Klaviermusik der letzten Jahrzehnte« von *Walter Georgii*. — »Rudolf Bergh« von *Hugo Holle*. — »Aus meinen Erinnerungen an Phil. Wolfrum« von *P. Volkmann*.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG Nr. 15/16 (12. Mai 1923, Köln). — »Armin Knab in seinen Liedern« von *Ekkehart Pfannenstiel*.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT Nr. 18, 19, 20, 21 (2., 9., 16., 23. Mai 1923, Berlin). — »Der Niedergang der Oper, II. ‚Das Opernbuch'« von *Karl Westermeyer*. — »Max Reger« von *Hans Pasche*. — »Das erste Fernkonzert« von *Ernst Schliepe*. — »Un théâtre pour un mark« von *P. Riesenfeld*. — »Auffindung zweier unbekannter Briefe von Heinrich Schütz (1647)« von *Felix v. Lepel*. — »Massenstimmbildung« von *Ernst Schliepe*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK Nr. 9/10 (12. Mai 1923, Leipzig). — »Eine gerichtliche Entscheidung über die Frage: Darf die Aufführung unbekannter Opern durch private finanzielle Mittel herbeigeführt werden?« von *Alfred Heuß*. Der Verfasser rollt ein trauriges Bild unserer ganzen »Alles um Geld« sich drehenden Zeit auf, indem er das Urteil eines Gerichtes wiedergibt, das einem jungen, mindertalentierten Komponisten, der sich an einem *staatlichen Theater* seinerzeit durch das Geld seines Vaters die Aufführung einer Oper aus seiner Feder »leistete«, das vollkommene Recht dazu zusprach und alle sich dagegen in Wort und Tat Entrüstenden einfach »verknackte«. — »Die Glocke in Loewes Werken« von *Leopold Hirschberg*. — »Wiener Operette« von *Paul Nettl*. — »Der Reichsausschuß für Chorgesang und der Fachverband der gemischten Chöre« von *Max Burkhardt*. — »Allgemeiner deutscher Kongreß für Kirchenmusik vom 3. bis 7. April in Berlin« von *T. Niechciol*. — »Musik-Ästhetisches und -Pädagogisches« von *Alexis Hollaender*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT Heft 7 (April 1923, München). — »Betrachtungen zum geistlichen Liede« von *Hermann Müller*. — »Aus Frankfurter Ratsakten des 17. Jahrhunderts« von *Peter Epstein*. — »Eine verschollene Liedersammlung des Johann Ludwig Gottfried Kindscher« von *Siegfried Günther*. — »Richard Wagners ‚Liebesverbot'« von *Alfred Einstein*. — »Denkmäler der Tonkunst in Österreich« (Trienter Codices, 4. Auswahl) von *Theodor Kroyer*.

KUNSTWART Heft 8 (Mai 1923, Dresden). — »Musikalische Bemerkungen« von *W. H. Riehl.* Dies ein Abdruck aus Riehls Werk »Musikalische Charakterköpfe«.

DER JUDE Heft 4 (April 1923, Berlin). — »Jüdische Musik« von *Arno Nadel.* Ein sehr interessanter historischer Überblick über das Werden der *typisch* jüdischen Musik, der Synagogenmusik. Der Verfasser legt in einer genauen Typisierung dar, *was* der jüdischen Musik den Stempel gibt.

AUSLAND

DER AUFTAKT Heft 4 (30. April 1923, Prag). — »Kulturgeschichte der Musik« von *Hans Mersmann.* — »Musikbildung in England« von *Egon Wellesz.* — »Deutsche Musikwissenschaft in der Tschechoslowakei« von *Paul Nettl.* Der Verfasser gibt einen historischen Überblick über die der Tschechoslowakei entsprossenen Musikgelehrten deutscher Sprache. — »Egon Kornauth« von *Theodor Veidl.* Der Autor erblickt in Kornauth einen bedeutenden Erneuerer und spricht die Hoffnung aus, daß sich dieses Talent bald weit mehr durchsetze, als es bisher der Fall war. — »Ein Leitmeritzer Musikdruck von 1626« von *Robert Haas.* — »Ziele der internationalen Gesellschaft für neue Musik« von *Edward Dent.* Der Präsident der Londoner Organisation selbst spricht in knapper, konziser Form über die Mission der I. G. N. M. mit besonderer Hinsicht auf die bevorstehenden Salzburger Kammermusiktage. Es seien einige wesentliche Punkte hier angeführt: »Nun gibt es ja immer in allen Ländern Leute, die für nichts anderes Interesse haben als für ihren persönlichen Vorteil; Komponisten, die ihre Musik aufgeführt sehen wollen, Sänger, die ein Engagement zu erlangen trachten, Verleger, die ihre eigene Ware zu verkaufen wünschen. Mit diesen hat die internationale Gesellschaft nichts zu tun, auch nicht mit den Komponisten; ihr Gegenstand ist Musik und wieder Musik, einzig und allein. Sie kann nur bestehen, wenn die Musiker in allen Ländern bereit sind, ihrer Kunst, der Musik, den Vorrang zu geben vor ihren eigenen, persönlichen Interessen. Das gleiche gilt auch für die Sektionen. Diese Einteilung der Gesellschaft ist mehr eine Sache der Erleichterung zum Zwecke der Organisation. Die Salzburger Kammermusikspiele sind nicht darauf berechnet, ein Stelldichein der musikalischen Koryphäen zu sein, bei dessen Ende die Repräsentanten des Landes X frohlockend nach Hause gehen können, weil sie die Repräsentanten des Landes Y ausgestochen haben.« Und weiter heißt es: »Die leitende Idee jener, welche die Gesellschaft gegründet haben — und wir sind gebunden, in Ehren diese Idee zu wahren —, war die Förderung dessen, was man, in Ermangelung eines besseren Ausdruckes, die bahnbrechenden Tendenzen in der Musik nennen kann. Diese Idee ist nicht durch den Delegiertenrat offiziell definiert worden, einfach darum, weil es unmöglich ist, sie zu definieren; sie ist eines jener ungeschriebenen Ideale, die nur durch den inneren Sinn des einzelnen für Treue unterstützt werden kann.«

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG Nr. 13 und 14 (28. April, 12. Mai 1923, Zürich). — Fortsetzung des Artikels »Musik und Sang in der schweizerischen Sitte« von *H. Krauß.*

THE CHESTERIAN Nr. 31 (Mai 1923, London). — *G. Jean-Aubry* widmet der Besprechung des 1. Bandes von Emile Vuillermoz »Musiques d'Aujourd'hui« einen längeren Aufsatz. — »Eine Rache in Berlin« ist der Titel einer hübschen kleinen musikalischen Novelle von *Jules Laforgue,* einem der bedeutendsten französischen Schriftsteller aus der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, deren Manuskript der Herausgeber entdeckte. Es handelt sich um ein Klavierwerk Liszts »Abend in Bayreuth«, das er zwei Pianisten — einem Franzosen und einer Deutschen — gewidmet hat. Jeder von beiden glaubt der alleinige Besitzer zu sein. Durch ein Konzert in Berlin, auf dessen Programm der Franzose das Lisztsche Werk gesetzt hat, erfährt die Pianistin von der Existenz des zweiten Manuskriptes. Ihrer Bitte an den Kollegen, das Werk vom Programm zu setzen, leistet dieser nicht Folge. Sehr hübsch schildert nun der Dichter, auf welche Weise die Dame sich mit Hilfe ihres Fächers »rächt«. — »Gedanken über Instrumentalmusik« von *R. W. S. Mendl.* Der Autor beginnt in diesem Heft eine längere Abhandlung über Instrumentalmusik, indem er zuerst über ihre *Form* spricht. Gewöhnlich teilt man die Instrumentalmusik in zwei Gruppen ein: absolute Musik und Programmusik. Er behandelt jede dieser beiden Arten eingehend und macht vor allen Dingen an Beispielen klar, was darunter zu verstehen ist. Schließlich kommt er zu dem Schluß, daß die Einteilung in die beiden Gruppen nicht ausreichend ist, er teilt dreimal; denn

ihm scheint ein Werk wie die Sinfonie César Francks sich ebenso deutlich von den alten Sinfonien Haydns, Mozarts und des frühen Beethoven zu unterscheiden, wie von den sinfonischen Dichtungen eines Strauß und Debussy. Der Artikel wird fortgesetzt. — Die üblichen Musikberichte aus London und Paris und ein Bericht über eine neue Oper von Manuel de Falla beschließen das Heft.

THE SACKBUT III/10 (Mai 1923, London). — »Puccini und unsere Zeit« von *Adolf Weißmann.* Die moderne Musik ist im Grunde *gegen* die Oper gerichtet. Aber viel mehr als durch die moderne Musik ist das Leben der Oper durch soziale und wirtschaftliche Bedingungen gefährdet. Einst eine ausschließlich die Aristokratie interessierende Einrichtung, gehört sie heute der Bourgeoisie. Und Giacomo Puccini hat der Bourgeoisie der ganzen Welt die Nahrung gegeben, die ihr bekommt. Er hat den großen natürlichen Instinkt für die Oper und hat deshalb nie die überlieferten Forderungen der Oper vernachlässigt — wenn er auch ein Komponist unserer Zeit ist. Er besitzt weder Wagners Größe noch Verdis Aufrichtigkeit des Gefühls, aber er hat von seinen Vorgängern gelernt, ohne ein Epigone zu werden. Unzweifelhaft besitzt er eine eigene Persönlichkeit: ein Versuch, ihn zu imitieren, wird immer mißglücken. Puccini ist weder Mozart noch Wagner, aber man darf ihn nicht unter- oder überschätzen. Als Retter der Oper von heute ist er eine Notwendigkeit. — »Unser balladenloses England« von *Ursula Greville.* — »Einige Betrachtungen über die Musik und Musiker aus der ,Viktoria'-Zeit« von *Ernest Fowles.* — *Herbert Antcliffe* gibt rückblickend einen Überblick über die letzte Saison in London, *Jerôme Hart* spricht über »Neuyorks Massenproduktion an Musik«. *G. A. Pfister* macht auf »Neue russische Musik« aufmerksam. Es folgt ein Artikel von *André Cœuroy* über »Nietzsche als Musiker«, der hauptsächlich Nietzsches Verhältnis zu Wagner behandelt. — »Verfall?« Ein Sokratischer Dialog von *Alfred Kalisch.* Das vorstehende Zwiegespräch ist ein Gegenstück zu dem kürzlich von Busoni verfaßten Dialog zwischen Magister und Famulus (Berliner Tageblatt Nr. 234, 20. Mai 1923). Während Busoni den überlegenen Standpunkt des Magisters verteidigt, stellt Kalisch sich auf den des Schülers. — »Ein italienischer Musiker« (Giannotto Bastianelli) von *Giovanni Engely.* Giannotto Bastianelli ist sicher eine der charakteristischsten Persönlichkeiten in der gegenwärtigen musikalischen Bewegung in Italien, bedeutend in seiner doppelten Tätigkeit als Kritiker und Komponist. Eingehend wird sein Schaffen auf beiden Gebieten in dem vorliegenden Artikel gewürdigt. — Eine Plauderei von *R. B. Ince* über den »Klavierspieler« beschließt das reichhaltige Heft.

THE MUSICAL QUARTERLY IX/2 (April 1923, Neuyork). — Eine längere tiefgehende Abhandlung über den »Primitiven Kunstinstinkt« von *Marion Bauer* leitet das Heft ein. — Es folgt eine eingehende Würdigung der musikalischen Persönlichkeit eines der bedeutendsten lebenden Komponisten Englands, Arnold Bax, von *Edwin Evans.* — Über die »Lehre vom Rhythmus« handelt ein ausführlicher Artikel von *R. H. Stetson.* Es herrscht allgemein die irrige Auffassung, daß ein Gefühl für Rhythmus angeboren sein muß. Der Rhythmus ist das Stiefkind in der musikalischen Erziehung. Wichtige Anleitungen für eine »Lehre des Rhythmus« gibt der Verfasser. Und zwar macht er die Verslehre zur Basis und Vorstufe für die Lehre des musikalischen Rhythmus. — »Die Lieder Jungitaliens« von *E. H. C. Oliphant.* Es würde zu weit führen, an dieser Stelle auf den reichen Inhalt des Artikels näher einzugehen. Das gesamte Liedschaffen der modernen Italiener wird besprochen. — Sehr interessant ist der folgende Artikel von *William Barclay Squire* über ein »Unechtes Mozart-Porträt«. Er beweist, daß ein bislang für Mozart gehaltenes, dem italienischen Maler Battoni zugeschriebenes Bild aus dem Jahre 1783 nicht den jungen Mozart, sondern wahrscheinlich den damals bedeutendsten Harfenspieler Marie Martin Marcel de Marin darstellt. — »Fremde Sänger und Musiker am Hofe Karls II.« von *W. J. Lawrence.* — »Gedanken und Betrachtungen über Musik und Musiker.« Gesammelt von *J. G. Prod'homme.* Ohne Zweifel ist es von großem Interesse für das psychologische Studium der Nationen im allgemeinen, die Ideen ihrer hervorragendsten Vertreter über die Hauptgebiete der menschlichen Tätigkeit zu prüfen. Einen kleinen Ausschnitt aus diesem Gebiet gibt uns eine Sammlung von Gedanken, Aphorismen, witzigen Einfällen und Aussprüchen bedeutender Franzosen, die sie in bezug auf die Musik schriftlich oder mündlich äußerten. Einige der hübschesten und interessantesten lassen wir hier folgen: »Ohne Musik kann ein Staat nicht bestehen. All die Wirren, all die Kriege, die wir in der Welt sehen, können nur geschehen, weil man ver-

nachlässigt, Musik zu vernehmen. Ist der Krieg nicht ein Mangel an Einigkeit unter den Menschen ...? Und wenn alle Menschen die Musik verstehen lernten, würde das nicht das Mittel sein, sie zusammenzuführen und einen allgemeinen Frieden die Welt regieren zu sehen?« Molière (Le Bourgeois gentilhomme). »Eine gute Oper wird niemals geschrieben werden. Die Musik versteht nicht zu erzählen.« Boileau (Brief an Racine). »Die Musik ändert sich; das hat seinen Grund im Geschmack und der Mode: aber das menschliche Herz ändert sich nicht.« Voltaire (Brief an Count Algarotti). »Was des Sagens nicht würdig ist, singt man.« Beaumarchais (Hochzeit des Figaro). »Nichts ist absurder als irgendwelche Diskussionen über Musik. Man fühlt Musik oder man fühlt sie nicht; das ist alles.« Stendhal. »Musik, welch göttliche, welch dezente Kunst — denn auch die Musik hat ihre Moral! Italienische Musik hat nur schlechte Moral; aber die deutsche! ...« Ingres. »Die Franzosen haben ,conversation', die Deutschen Musik, die Engländer ,business'.« Taine. — »Benjamin Franklin und Mme. Brillon de Jouy« von *Lionel de la Laurencie.* — »Bemerkungen über die neue Ästhetik der Poesie und Musik« von *Henry Bellamann.* — »Ildebrando Pizzetti« von *Guido M. Gatti.*

MUSICA D'OGGI Nr. 4 (April 1923, Mailand). — *Alberto Gasco* berichtet über die Zusammenkunft in Rom betreffs Beratung über die Krisis des Teatro lirico und gibt die Vorschläge zur Lösung dieser die ganze Nation interessierenden Frage bekannt. — *Guido M. Gatti* berichtet über seine musikalischen Eindrücke in England.

IL PIANOFORTE Heft 1—4 (Januar bis April 1923, Turin). — *A. Della Corte* gibt eine ausführliche Analyse (Heft 1 und 2) der komischen Oper »Der eingebildete Sokrates« von Paisiello (Text von Lorenzi nach Abbé Galiani). Unter Anführung zahlreicher Textstellen der Lorenzischen Dichtung, die in aristophanischem Geiste gehalten ist, verbreitet er sich über die Musik, wovon er ebenfalls Notenbeispiele mitteilt. — *Mario Castelnuovo Tedesco* würdigt in ausführlicher Untersuchung »Manuel de Falla« und sein Werk. Der Komponist ist am 23. November 1876 in Cadix geboren, studierte in seiner Vaterstadt und dann in Madrid bei Trago Klavier, bei Pedrell Komposition. Nach Beendigung seiner Studien widmete er sich der Virtuosenlaufbahn, dann aber vornehmlich der Komposition. Von 1907 bis 1914 lebte er in Frankreich, seitdem wieder in seiner Heimat. Seine Kompositionen erschienen zum Teil in Paris, seit 1919 bei Chester in London. Neben Klavierkompositionen, Liedern und einer sinfonischen Dichtung verfaßte er mehrere Opern, von denen »La vida breve« und »El sombrero de tres picos« am bekanntesten sind.

Giorgio Barini widmet Pietro Mascagni eine eingehende liebevolle Studie (Heft 2). — Über die Londoner Tagung der I. G. N. M. wird in Heft 2 eingehend berichtet.

»Über die pianistische Schreibweise einiger moderner italienischer Komponisten« von *Ettore Desderi.* — *Erich Blom* behandelt den englischen Komponisten »Arnold Bax«, geboren 8. November 1883 in London. Er studierte von 1900 Klavier bei Tobias Matthay und Komposition bei Fr. Corder. Seit 1903 erschienen zahlreiche Werke von ihm für Klavier und Orchester. — »Die Oratorien Lorenzo Perosis« von *Adelmo Damerini.* — *Georges Systermans* behandelt »Einige junge belgische Komponisten«: Fernand Quinet, Satie, Pouleno Paul Maleingreau, Henry Sarly, Eugèn Guillaume, Jean Absil, Leopold Samuel, Rene Barbier und Jules Strens.

RIVISTA MUSICALE ITALIANA Heft 2 (April 1923, Turin). — *Georges de St. Foix,* »Ein neuer Beitrag zum Studium der unbekannten Jugendwerke Beethovens«. — *Eugenio Albini:* »Beethoven und seine fünf Cellosonaten.« — »Camille Saint Saëns' Wagnerismus« betitelt sich eine Untersuchung von *Georges Servières* in französischer Sprache. Er erwähnt zuerst die persönlichen Beziehungen zwischen beiden Komponisten und zitiert Saint Saëns' Mitteilung, daß Wagner in seiner Gegenwart lachend und plaudernd vor einem großen Stehpult mit einer Schnelligkeit und Leichtigkeit, »wie sie nur wenige Komponisten besitzen mögen«, das gewaltige Tannhäuser-Bachanale geschrieben habe: »Ich hielt die feuchten Blätter in der Hand, und ich sehe mich noch, wie ich ängstlich den Meister fragte, wie wohl die Violinen imstande sein würden, gewisse Passagen auszuführen, die seiner Feder entschlüpft sind. Das ist lange her — und die Violinen haben es inzwischen gelernt.« Der Verfasser führt zahlreiche Belege für Saint Saëns' Bewunderung und tiefes Eindringen in Wagners Werk an und weist den Wagnerschen Einfluß auf den französischen Komponisten nach. Seine spätere Verleugnung Wagners hatte wohl mehr diplomatische Gründe als künstlerische. Sein Ruf als Wagnerianer schadete ihm in seinem Vaterlande. — »Musikalische Bildungs-

anstalten in Berlin« von *Vito Fedeli.* Eingehend bespricht der Verfasser die staatliche akademische Hochschule für Musik unter ausführlichen statistischen Angaben und unter Berücksichtigung der Orchesterklasse. Er gibt auch ein Schema des Abgangszeugnisses. Sodann verbreitet er sich über die musikalischen Kollegien der Universität, über das akademische Institut für Kirchenmusik, über die Musikabteilung der Universitätsbibliothek, über die wertvolle Autographensammlung, aus der er einige Briefe Paganinis abdruckt. Besonders ausführlich handelt er über das Generalregister, in dem auch die Gesellschaft der Freunde des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg sein Interesse findet. Nachdem er noch ausführlich die staatliche Musikinstrumentensammlung, aus der zahlreiche Stücke abgebildet werden, behandelt hat, gibt er zum Schluß einen kurzen Überblick über das musikalische Leben in Berlin, die Konzertveranstaltungen, bestehenden Orchester, Chöre usw. — *Aleardo Manzato:* »Indische Musik und Musikinstrumente« mit Notenbeispielen.

ZU NEUEN UFERN Heft 1 (April 1923, Moskau). — »Die kommende Ära der russischen Musik« von *Igor Gljebow.* — »Das Märchen vom Narr, der sieben Narren überlistete« (Ballett in 6 Bildern, Musik von S. Prokofjew) von *Igor Gljebow.* — Prokofjew ist die erste Nummer dieser neuen russischen Zeitschrift gewidmet. Nachdem der Verfasser die Gegensätze zwischen Skrjabin und Prokofjew klarlegt, schließt er seine bemerkenswerte Studie mit den Sätzen: »Bei all seiner szythischen Primitivität fehlt es Prokofjew nicht an Kompliziertheit; abgesehen von seiner vollkommen selbständigen, geschlossenen, harmonischen Denkweise, beherrscht er glänzend den Kontrapunkt, mit dem er häufig arbeitet. Außerdem: seine wiederkehrenden Themen wiederholen sich nicht buchstäblich, sondern variieren verschiedenartig und nehmen dabei manchmal einen vollständig neuen Charakter an (wie z. B. bei der Reprise des zweiten Themas der dritten Sonate). Und doch unterscheidet sich die grundlegende Geistesrichtung, aus der sich seine Schöpfungen entwickeln, ebenso scharf von der Weltauffassung eines Skrjabin oder Maeterlinck, wie ein wirklich gebautes Schloß von einem Luftschloß; andererseits, das Grobe und Einfache in den Schöpfungen Prokofjews sind keineswegs größer als in jedem wirklichen Gebäude, das — wie fein es auch zusammengefügt sei — immer einfacher und gröber scheinen wird als die Luftphantasie.« — »Über den Klavierstil von S. Prokofjew« von *S. Feinberg.* — »Eine internationale Vereinigung der Musikkünstler« von *W. Beljajew.* — »Die internationalen Kammerkonzerte in Salzburg« von *Josef Reitler.*

Ernst Viebig

✶ KRITIK ✶

BÜCHER

PAUL BEKKER: *Klang und Eros.* Der 2. Band der gesammelten Schriften. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin.

Es geht einem merkwürdig mit diesem Buch. Vorerst blättert man darin, liest bekannte Worte des ausgezeichneten Verfassers, die dieser einst in der »Frankfurter Zeitung« niederlegte, Würdigungen bekannter Werke »namhafter« Autoren, der Schreker, Korngold, Hindemith, Busoni — Waltershausen auch und Braunfels, Bittner, Delius und Bartók —, dann kritische Bemerkungen über die Opernszene, das Stuttgarter Hoftheater, Glucks Alkeste, Hellerau, über den Film und Theaterkultur — dann ein Kapitel »Menschen« überschrieben, mit Joachim, Draeseke, Mahler, Nikisch, Caruso darin — schließlich eine Schlußgruppe »Ideen«, beginnend mit dem Ethos in der Musik, behandelnd sodann die vortreffliche Bach-Ausgabe Busonis, den Unterschied zwischen Improvisation der Vorzeit und Reproduktion der Jetztzeit mit seinem kläglichen negativen Ergebnis, Anmerkungen zum Thema »Religiöse Musik«, betitelt »Musikalische Hinterweltler« — und zum Ende drei Abhandlungen über den sinfonischen Stil, Josquin, den berühmten Niederländer, und »Klang und Eros« als gewichtigen Schlußpunkt.

Diese drei letzten Themen berühren in ihrer Durchführung umstürzlerisch im höchsten Grade; man erkennt, daß es sich hier nicht um die gewöhnliche Sammlung gut geschriebener Essays zur Zeitgeschichte handelt, als welche man trotz vortrefflicher Details den ersten Band der Gesammelten Schriften Bekkers, betitelt »Kritische Zeitbilder« bezeichnen mußte: etwas ganz anderes, durchgreifend *Neues* kündet sich hier an, der Wille eines unerbittlich strebenden Geistes, vorzudringen bis zu den letzten Geheimnissen unseres Begriffes »Musik«, diese Gottheit alles konventionellen, künstlich geistigen wie sinnlichen Flitters zu entkleiden, um endlich wieder das Wesen des Tones an sich, des »naturhaften« Klangbegriffes uns zu offenbaren. Ich stehe nicht an, die Formulierung dieser Forderung als grundlegend für unsere ganze künftige Musikauffassung zu bezeichnen. Mit dem Satz: »Unser gesamtes Verhältnis zur Musik wird bestimmt durch die Fähigkeit der Erfassung des ihr zugrunde liegenden Klanggefühles, der Erspürung und inneren Aneignung ihres klanglichen Urtypus,« wird das Problem des Streites unserer Tage über die Möglichkeit eines »*Stiles*« im alten Sinn des 18. und 19. Jahrhunderts auf seinen richtigen Wert oder vielmehr Unwert zurückgeführt. Nicht darum kann es sich handeln, in sklavischer Parallele Formen festzustellen, um aus ihnen Inhalte abzuleiten, sondern die *Intuition* schafft sich je und je ihre *eigenen* immanenten Gesetze, wird sie von einem wahrhaften Genie gehandhabt. So setzt hier die individuelle Würdigung statt der kritischen Besprechung der Gattung ein. Rückwirkend erkennt man: Bekker handelt bereits seit Jahren — nicht immer, aber meist — unbewußt nach diesem Grundsatz. Seine Kritik ist *individuell* in der Erfassung seines Gegenüber, *allgemeingültig* in der Formulierung des erkannten subjektiven Wertes. Hiermit ist alles gesagt: daß nämlich dieses Buch »Klang und Eros« zum Genußreichsten gehört, was der unbefangene, fühlende Musiker und Musikfreund lesen kann, genußreich selbst dann, wenn es sich um Dinge vorübergehender Geltung handelt. Die kristallene Darstellung erhebt jene in eine Sphäre überzeitlicher Geltung; sie gemahnt an die Eckermannsche Mitteilung Goethes, daß selbst im Minderwertigen der prüfende Geist seine eigene Qualität doppelt reizvoll widerstrahlen lasse. *Guido Bagier*

ERNST LERT: *Mozart auf dem Theater.* 3./4. Aufl. 1921. 425 S. Großoktav. 39 Bildtafeln. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin.

Die durch Wagners Vorliebe für Mozart vorbereitete Hinwendung und Hingabe rückt den Schöpfer der Zauberflöte dauernd in den Vordergrund allgemeiner Teilnahme. Ein Bühnenfachmann, der in Leipzig eine Mozart-Reihe herausbrachte, die viel beachtet wurde, bringt hier seine Vorschläge ins Gefüge eines festen Planes. Unter den besprochenen Einzelwerken befindet sich außer dem vernachlässigten Titus eine Reihe von Jugendwerken, wie sich ihrer auch die Mozart-Reihe der Stuttgarter Bühne wieder angenommen hat. Außerdem aber untersucht Lert die geschichtlichen Voraussetzungen und Verhältnisse der Mozartischen Oper. Er verficht den Gedanken, daß sich volksmäßige Spiele allgemein überliefert und auch für die Oper den eigenartigen Rahmen hergegeben haben; was im 17. Jahrhundert bald nach Entstehung der neuen

Gattung als Verfall berührt, erschiene in milderem Lichte einer ununterbrochenen Volkskunst, an der ja auch Wagner noch seine unmittelbarste Freude äußerte. Wie fest und natürlich Mozart auf dem Boden der Überlieferungen stand, das sucht Lert allseitig nachzuweisen. Seine Aufschlüsse, z. B. über die Regel der Standorte des Spielers, auch die Beobachtungen an Mozarts Werken selber, so die über »fallende« Steigerung, werden den Leser und den Fachmann (wir stellen uns beide in engstem Verein vor) zu erneutem Durchdenken und Durcharbeiten des Stoffes anregen. Ungemein lehrreich sind auch die als Anhang beigegebenen Bühnenbilder. Weniger glücklich als die geschichtlichen und bühnenkundlichen Ausführungen scheinen uns die allgemein künstlerischen und seelischen Betrachtungen. Die Annahme der Typen von Rutz und Sievers stellt Mozart auffallenderweise ins Kühle oder Kalte, während wir bisher seine Wärme für wesentlich erachteten. Von Kierkegaard, dem dänischen Theologen, übernimmt Lert den Begriff der Ironie. Doch fügt sich Mozart dem neuen Überwurf so wenig wie seine Opern den gezimmerten Schubladen, aus denen sie mehr oder weniger gequetscht heraussehen. Die Mozartische Ironie soll die des gesunden Menschenverstandes, aber auch die der deutschen Romantik sein, eine peitschende Ironie, die sich selber und die Welt verspotte und aufhebe. Doch der Leser wird bezüglich der seelischen Auffassungen seine eigenen Eindrücke von selber wahren; genug, daß ihm hier viele wertvolle Anregungen geboten werden.

Karl Grunsky

STUDIEN ZUR MUSIKWISSENSCHAFT: *Beihefte zu den Denkmälern der Tonkunst in Österreich*, herausgegeben von *Guido Adler, Heft 8*. Verlag: Universal-Edition, Wien 1921.

Das vorliegende Heft ragt durch besonders reichen Inhalt hervor. Dr. R. Wolkan weist mit guten Gründen nach, daß von den berühmten Trienter Musikhandschriften des 15. Jahrhunderts die Gruppe Bd. 88—91 gewiß nicht auf irredentistischem Boden, sondern in Wien geschrieben ist, wo der nachmalige Trienter Bischof Joh. Hinderbach als Kaiserlicher Sekretär unter dem Einfluß des Humanisten Äneas Silvius Piccolomini (nachmals Papst Pius II.) sich eine reichhaltige Bibliothek zulegte. Diese Bände, die obendrein einen überraschend starken Anteil an deutschen Tenören enthalten, stellen also niederösterreichisches Tongut dar. Guido Adler weist obendrein auch für die älteren Codices 87 und 92 deutsche Schreiber als wahrscheinlich nach, so daß die Beschlagnahme seitens der Italiener in doppelt trübem Licht erscheint. Da obendrein heute wohl niemand in Italien lebt, der auch nur annähernd so sicher wie die Wiener Musikhistoriker die unschätzbaren Notendenkmäler zu entziffern versteht, hat man die Bände bis auf weiteres der Leitung der Publikationen als »Leihgabe« überlassen. — Rob. Haas erfreut durch den Kommentar zu seiner jüngst herausgegebenen Auswahl von Oratorien und Schuldramen des Schwaben Joh. Ernst Eberlin, der als Salzburger Hofkapellmeister und Vorgesetzter Leopold Mozarts auf die ersten geistlichen Werke Wolfgang Amadés Einfluß gehabt hat und überhaupt zu den interessantesten Oratorienkomponisten um 1750 gehört. Dabei springt allerlei Bemerkenswertes über die Geschichte der Salzburger Jesuitenopern, die Anfänge des Melodrams (ganz unabhängig von Rousseaus Pygmalion von 1762 schon ein Jahr zuvor in Salzburg und Kremsmünster) sowie zu den lustigen Tafelaufwartungen der Klosterschüler heraus. — Dr. Paul Nettl, der Prager Privatdozent für Musikgeschichte, legt eine umfangreiche Studie über Wiener Tanzmusik im 17. Jahrhundert vor, die nicht nur den einzelnen Tanzformen in gründlicher Weise nachgeht, wovon er jüngst in den Österreichischen Denkmälern reizvolle Proben gegeben hatte, sondern er liefert auch dankenswerte Ergänzungen zur Biographie des Klaviermeisters Wolfgang Ebner und des ausgezeichneten Geigers Joh. Heinr. Schmelzer, von dem zahlreiche liebenswürdige Briefe beigebracht werden. Mit Beiträgen zur Geschichte der Wirtschaften und Karussells wird auch unsere Kenntnis dieser Vorformen der frühdeutschen Oper und Abarten der Ballettsuite erfreulich bereichert. — Endlich bietet Dr. A. Smyers eine Fortsetzung seiner Regesten zur Geschichte der Kaiserlichen Hofkapelle 1543 bis 1619, wobei diesmal mancherlei zur Geschichte Orlandos di Lasso, der Brüder Haßler, des Jacobus de Kerle und des ideenreichen Charles Luyton ans Tageslicht kommt. Also ein stattlicher Gewinn, dies Buch von 210 Seiten.

HERMANN ABERT, *Mozart. 72 S., Nr. 5 der Sammlung „Deutscher Geist“*, herausgegeben von *Felix Krüger*. Verlag: R. Voigtländer, Leipzig 1923.

Es handelt sich nicht um das große Mozart-Werk des neuen Berliner Ordinarius für Musikwissenschaft, sondern um ein schlankes Heft nach Vorträgen an der Leipziger Frauenhochschule 1921. Man kann die jungen Damen wohl beneiden, die diesen Auseinandersetzungen voll Klarheit und Lebendigkeit lauschen durften, denn Abert gibt keinen bloßen Auszug aus seinem Hauptbuch, das ja für Fachmann und Laien das unentbehrliche Mozart-Kompendium unserer Zeit darstellt, sondern er hat den dort vertretenen Grundgedanken durchaus neue und eigene Einkleidung verliehen. Nach einer knappen Lebensübersicht findet man das (man kann wohl sagen: fast allein von Abert) wiederentdeckte Charakterporträt des wahren und echten Mozart, ohne alle romantische Vergöttlichung oder kleinbürgerliche Hausbackenheit, sondern mit der — sagen wir — „begeisterten Realistik" eines Meisterforschers gezeichnet. Kurze Übersichten des Mozartschen Schaffens, nach Gattungen geordnet und unter scharfer Hervorhebung des Wesentlichsten, nehmen den Hauptteil des Büchleins ein, das jeder mit großem Gewinn gebrauchen wird, dem die Lektüre der zwei dicken Bände Aberts durch die Not der Zeit unmöglich gemacht sein sollte.

Hans Joachim Moser

SIEGFRIED WAGNER: *Erinnerungen.* Verlag: J. Engelhorns Nachfolger, Stuttgart 1913.

Ein schmales Bändchen von 150 Seiten, aber voll Freude und Leben, Sonne und Liebenswürdigkeit. Siegfried Wagner, wie er ist, nicht so, wie er einer blöden Mitwelt erscheint und eingeredet wird.

Über die Hälfte des Büchleins füllt das Tagebuch einer Weltreise, die der Dreiundzwanzigjährige mit einem Freunde gemacht hat. Wie ganz reizend versteht der junge Mann zu plaudern, wie anschaulich, humorvoll und doch entzückt von den Wundern der Tropen schildert er den Lieben daheim seine Erlebnisse.

Nur 60 Seiten bleiben für die Bayreuther Erinnerungen; aber wieviel Hübsches, Sinniges hören wir da, wieviel Wichtiges auch für Richard Wagner (der den Kindern Beethovens Siebente vortanzt, während Liszt sie spielt!), für Wahnfried und den Bayreuther Kreis. Ohne große Worte wird doch das, was Cosima Wagner für die Bayreuther Kunst getan hat, ins rechte Licht gerückt, und mit ihr das Verdienst aller jener, die ihr halfen, die Festspiele zu retten und zu pflegen. Kurze treffende Bemerkungen, kleine Anekdoten — alles anspruchslos und erfreulich.

Was über Hermann Levi gesagt wird, kann ich nicht ganz zugeben. Ich glaube nicht, daß »die Jugendwerke bis zum Lohengrin an ihm spurlos vorübergegangen«, und daß ihm überhaupt der Glaube gefehlt habe. Wer sich ums Jahr 1870 aus dem mächtigen Schumann-Brahms-Kreise losriß, auf die Gefahr hin, für einen Abtrünnigen zu gelten (wie ja S. Wagner selbst ganz richtig sagt), der muß doch einen starken Glauben an Wagner gehabt haben. Aus einem Brief Levis an Weißheimer (S. 380) geht hervor, daß er gerade die Meistersinger zuerst nicht verstand, als Tannhäuser und Lohengrin ihn schon lange begeisterten.

Und nun noch der Schluß des Büchleins, der so prächtig ist, daß man ihn ganz zitieren müßte. Wie der Erbe Bayreuths sich launig mit den Salbadern abfindet, die bis zum Überdruß die Tragik des Sohnes eines großen Mannes beweinen zu müssen vorgeben, das ist für ihn und seine Frohnatur ganz bezeichnend. Er zählt alles auf, was ihm an Glück und Freude beschert worden: Eltern, Schwestern, Frau und Kinder, Talent, Humor, das Vertrauen der Bayreuther Bürger und Künstler, und sagt: »Lieber Leser, findest du, daß jemand, der sich über so vieles zu freuen hat, eine bemitleidenswerte, tragische Gestalt ist? — ich finde es nicht!« Möge ihn in kommender Zeit sein froher Glaube stärken für die Erneuerung der Bayreuther Festspiele! Die Zuversicht seines Vaters hat sich an ihm erfüllt: »Das Fürchten doch soll er von mir nicht erben.«

Richard Sternfeld

HANS GÁL: *Anleitung zum Partiturlesen.* (48 S. Mit Notenbeispielen und Beilage: Abbildung der Orchesterinstrumente). Wiener Philharmonischer Verlag 1923.

Hans Gál, der Lektor der Wiener Universität, hat in seinem neuen Buch als erster den Versuch unternommen, dem Leser die wichtigsten Kenntnisse, die zum Verständnis einer Orchesterpartitur notwendig sind, zu vermitteln. Dieser Versuch ist ihm gut geglückt. Er hat ein Buch geschaffen, das für den sich mit Musik beschäftigenden Laien und den angehenden Musiker unentbehrlich ist, da es ihm eine Zusammenfassung alles Wissenswerten über Orchesterpartituren bietet: wird doch darin jedes Instrument erläutert, das Lesen der Schlüssel und die transponierenden Instrumente an Hand zahlreicher Notenbeispiele erklärt und eine Übersicht über

die Verwendung der Instrumente sowie ihren Zusammenklang im Orchester gegeben. Tabellen und Abbildungen ergänzen das Buch, das eine fühlbare Lücke in der Literatur ausfüllt. *Erich H. Müller*

RICHARD STERNFELD: *Berühmte Musiker und ihre Werke, die unsere Jugend kennen sollte.* Ein starker Oktavband mit 76 Textbildern, 13 Faksimiles und 44 Notenbeispielen. Verlag: Rich. Bong, Berlin.

Für die bei aller Knappheit erschöpfenden Einzeldarstellungen zeichnen verschiedene wohlangesehene Autoren. Der ästhetischen Kritik ist ein angemessener Raum zugeteilt. In einer kurzen Einleitung gibt H. J. Moser einen geschichtlichen Überblick über die vorbachische Zeit. Daß das Werkchen eine dickleibige Musikgeschichte wohl zu ersetzen vermag, erhellt aus den eingeschobenen Artikeln »Die italienische Oper«, »Die große Oper«, »Die romantische Oper«, »Die heitere deutsche Oper«, die Sonderkapitel über die Musik der *Böhmen*, *Ungarn*, *Russen* und *Skandinavier*. Auch dem »*Tanz und der Operette*« und dem »*Deutschen Volkslied*« sind besondere Artikel gewidmet. — Wer in Auffassung und Bewertung der neuzeitlichen Produktion und ihrer Hauptvertreter (R. Strauß, H. Pfitzner, M. Reger, G. Mahler) nach Anlehnung an eine fachmännische Kritik sucht, dürfte ein besonderes Interesse dem Aufsatz *Kurt Singers* »*Moderne Meister*« entgegenbringen, dessen Ausführungen man vorbehaltlos zuzustimmen vermag. *Karl Zuschneid*

OTTO FIEBACH: *Die Lehre vom strengen Kontrapunkt (Palestrinastil).* Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Das Buch ist (laut Vorwort) das Ergebnis mehr als dreißigjähriger Erfahrung. Als solches zeugt es von kunsthandwerklicher Routine, aber feineren theoretischen Spürsinn und höheren ästhetischen Geschmack, als ihn die musikalischen Lehrbücher unserer Musiker im Durchschnitt erkennen lassen, vermag ich nicht festzustellen. Auch dieser Autor lehrt, wie fast alle seiner Vorgänger die Nachahmekunst, ohne den Begriff des Motives, um dessen Nachahmung es sich doch vorzugsweise handelt, genauer zu erläutern. Ebensowenig bemüht er sich um linear-figurale Erörterungen. Das alte primitive Praktikerrezept des Vormachens und Nachmachenlassens ist sein einziges Lehrmittel. Man könnte das gelten lassen, wenn die von ihm verfaßten Musterbeispiele künstlerisch überredeten, doch mich schrecken sie nicht selten ab. Das wird der Verfasser mit meinem Mangel an ästhetischer Urteilskraft erklären, was sein gutes Recht bleibt. Hier soll man weder streiten noch überzeugen wollen. Nur noch eins: was haben diese Fugen und Kanons mit dem Palestrinastil zu tun, was überhaupt mit der polyphonen Kunst irgendeines Meisters? *Hermann Wetzel*

WILHELM KLOED: *Sang og Sangkunst. Erster Teil.* Verlag: H. Aschehoug & Co., Kristiania 1921.

Es ist erfreulich zu sehen, wie die Ergebnisse auf dem Forschungsgebiete der Gesangskunst, an welchen deutsche Arbeit wohl den größten Anteil hat, sich auch in anderen Ländern mehr und mehr auszubreiten beginnen. Jeder gute Baustein zu dem großen Werke endlicher und endgültiger Erkenntnis ist uns wertvoll und als ein solcher das Buch Wilhelm Kloeds mit Freuden zu begrüßen. Alles, was der Verfasser mit großer Klarheit und Eindringlichkeit zur Darstellung bringt, ruht auf den letzten Errungenschaften, und schon das Motto: »Das Geheimnis der ganzen Gesangskunst liegt im Munde«, kennzeichnet den Wert des Buches. Der bisher vorliegende erste (theoretische) Teil, der vornehmlich den Bau des Instrumentes und seine physiologischen Funktionen zum Gegenstand hat, ist so anregend und interessant geschrieben, daß wir mit Spannung dem Erscheinen des zweiten Teiles entgegensehen. *Hjalmar Arlberg*

BARMAS: *Die Lösung des geigentechnischen Problems. Neue vermehrte Auflage.* Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Im 52. Band (1914) S. 103 unserer »Musik« ist auf dieses Werk, dessen Text auch in französischer und englischer Sprache neben dem deutschen veröffentlicht ist, hingewiesen worden. Daß es Beachtung gefunden hat, zeigt das Erscheinen der neuen Auflage. Barmas ist übrigens auf der Berliner Hochschule für Musik von Joachim und Wirth seinerzeit ausgebildet worden und hat sich nach kurzer glanzvoller Virtuosenlaufbahn vorwiegend dem Geigenunterricht und neuerdings dem Quartettspiel gewidmet. Lockerheit der rechten und vor allem der linken Hand sucht er seinen Schülern (auch mit dieser Schrift und den darin angegebenen Übungen) vor allem beizubringen, um ihnen einen möglichst unhörbaren Lagenwechsel zu ermöglichen. *Wilhelm Altmann*

MUSIKALIEN

FERRUCCIO BUSONI: *Klavierübungen*. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Wie feierte ich Busonis Geburtstag? Indem ich mich mit seinen »Klavierübungen« beschäftigte, deren fünftes und (hoffentlich nur vorläufig) letztes Heft kürzlich erschien. Jene glückliche Mischung planvollen Aufbaus und schweifender Phantasie, die den stärksten seiner Werke die Physiognomie gibt, treffen wir auch hier. Keine übliche Klavierschule ererbten Systems! Das ebenso instruktive wie espritvolle Werk — Lehrenden und Lernenden reichster Anregungsquell — beginnt und schließt mit Skalen, deren Fingersätze schon interessieren. Chromatische Tonleitern bewegen sich gegeneinander zu Stütztönen, bald rasen auch Moll-Tonleitern über dem dröhnenden Dies irae vorüber, schließlich erscheinen sogar verschiedene Skalen gemischt, so daß z. B. die rechte Hand die C-dur-, die linke Hand die cis-moll-Tonleiter zugleich in Gegenbewegung spielen und siehe da — es geht! Die nächsten Übungen wollen die ständige Ablösung zweier Finger, das mühelose Gleiten desselben Fingers von einer Taste zur anderen erzielen; den Fingerwechsel pflegt ein *Sch*ema mit Variationen, zu arpeggierenden Übungen wird Bachs erstes Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier ausgebeutet. Den Beschluß des 1. Heftes macht eine geistreiche Kombination von drei völlig heterogenen Stücken: alla Tarantella, Barkarole aus Hoffmanns Erzählungen, Scherzo aus Beethovens cis-moll-Quartett. Das ist es eben: die stete Bereitschaft zu allerlei fruchtbaren Assoziationen. Weitere Studien beabsichtigen die möglichste Verselbständigung der Finger, der Schüler soll immer mehr die Fähigkeit entwickeln mehrere Stimmen obligat zu führen. Spielt man weiter, so merkt man erfreut, daß man schon eine ganze Weile getrillert hat; der Busonische Triller bedeutet ja keinen aufgelösten Rhythmus, vielmehr eine schnellste Folge rhythmisch geordneter Töne, wobei nichts Krampfhaftes aufkommen kann. In einem Präludium wird der dritte Finger überhaupt ausgeschaltet und plötzlich entdecke ich meine Lieblingsstelle aus seiner 2. Violinsonate. Nur *einer* Spielart, dem Stakkato nämlich, ist das 3. Heft gewidmet. Hier erst steht das dem Ganzen geltende Vorwort — Frucht einer Arbeitspause —, das ich wirklich las, beherzigte und nicht zu mißdeuten hoffe. Darauf verweisend zitiere ich nur: »Dem Lernenden sollte das Bewußtsein erhalten werden, die Kunst als etwas Gefälliges aufzufassen« und »dem etwaigen Vorwurf der Irreverenz, mit der ich Liszt, unser aller Meister auf dem Pianoforte, scheinbar entgegentrete, indem ich seine Paganini-Variationen meinerseits überarbeite, begegne ich mit dem Argument der studiosen Absicht, die mich bewegte, aus dem Stücke eine ununterbrochene Stakkatostudie zu schaffen.« Mit geistreichem Spürsinn hat Busoni aus der unendlichen Menge von Cramers Etüden acht ausgesiebt, darunter ein reizvolles Glockenspiel mit aparten Pedaleffekten auf Orgelpunkten. Fast überhört man den pädagogischen Zweck, wenn man ins 5. Heft eintritt und zu der stimmungsvollen Variationenreihe über Chopins c-moll-Präludium gelangt. Aber die ästhetische Absicht tritt klar zutage: den Schüler dahin zu bringen, daß er fest umrissene und rubato-Weise zu verbinden lerne. Warum darf man nicht einmal in Chopins Präludien und Etüden die Hände vertauschen? Die rechte Hand *soll* wissen, was die linke tut! Und überall verstreute wertvolle Hinweise auf einschlägige Partien in Werken Webers, Liszts, Chopins, Busonis, Variationenstudien nach Mozart, Bizet usw. ergänzen das Werk und machen es zu einem nicht mehr entbehrlichen Unterrichtsfaktor. *James Simon*

ERNST v. DOHNÁNYÍ: *Variationen über ein Kinderlied für großes Orchester mit konzertantem Klavier, op. 25. Partitur.* Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin und Leipzig.

Es ist gewiß erfreulich, wenn man nach zahllosen dilettantischen Tondichtungen »mit Weltanschauung« wieder einmal einem in der Faktur so meisterlichen Werke wie dem vorliegenden begegnet, das nichts weiter ist und sein soll als Musik. Will und kann aber eine Tonschöpfung nichts anderes bedeuten als »tönend bewegte Form«, so fragt es sich doch, inwieweit es einen Sinn und Zweck habe, sich kritisch mit ihr zu beschäftigen. Dohnányí beginnt mit einer pompösen Einleitung (Pauken, Trompeten und Posaunen) — feierliche Spannung, Generalpause. Alsdann intoniert der Pianist sein Kinderthema mit zwei Fingern in schlichten Oktaven: tata-titi-toto-tu ... Also — ein Riesenorchester heischt mit grandioser Anstrengung die besondere Aufmerksamkeit einer tausendköpfigen Menge, auf daß feierlich geoffenbaret werde: »Eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben, eine alte Frau kocht Rüben.« (Oder: »Alles neu macht der

Mai.«) Was hilft es, daß die nachfolgenden Variationen technisch sehr interessant sind und ein in unserer Zeit seltenes kontrapunktisches Können verraten? Es kann einer ein Rübengericht so viel variieren, wie er will; man merkt doch immer (wie in jenem Kohlrübenwinter unseligen Angedenkens), was man vorgesetzt bekommt... Im übrigen ist gerade die Buntheit der Variationen das Bedenkliche. Ein wahrhaft schöpferischer Geist variiert wie die Natur; aber nicht wie ein Schnellmaler, der aus Sommerwölkchen eine Hammelherde, und aus der Hammelherde Meereswogen macht. Zu dem Mißbrauch der kontrapunktischen Mittel gesellt sich der Mißbrauch der Orchesterfarben. Die Gegenüberstellung von drei Fagotten und drei Flöten, mit dem Klavier in der Mitte, ist gewollt witzig, in der Klangwirkung aber ebenso schwach, wie die Verbindung des Xylophons mit dem »col legno« der Streicher oder die Verbindung von Harfe und Klavier. Und was soll die Celesta in einer Partitur von 91 Seiten, wenn sie nur 12 Takte lang mitwirkt? Weshalb wird an einen Choral ein scherzhaftes Fugato angehängt? Wie kann man überhaupt einen Choral aus dem selben Thema bilden, aus dem vorher ein Walzer und ein Marsch gemacht wurde? — Ein starker Könner hat hier ein Werk geschaffen, das zwar rein äußerlich ganz effektvoll ist, zugleich aber eine Auffassung vom Wesen der Musik verrät, die zu schweren Bedenken Anlaß bietet. *Richard H. Stein*

STUDIEN-PARTITUREN IN TASCHENFORMAT. Wiener Philharmonischer Verlag A.-G., Wien.
In den Kreis der Verlagsanstalten, die die musikstudierende Welt mit Partituren von Meisterwerken in kleinem Format versorgen, ist der Wiener Philharmonische Verlag eingetreten. Das Eröffnungsprogramm dieser Studienpartituren weist 30 Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Rossini, Mendelssohn, Schumann, Wagner auf, von denen als erste Gabe die 5. und 6. Sinfonie Beethovens, die »Unvollendete« von Schubert, die Figaro-Ouvertüre von Mozart und Mendelssohns Sommernachts-Ouvertüre vorliegen. In grauem Umschlag und mit dem Porträt der Meister in guten Kupferdrucken geschmückt (bei Mendelssohn wäre eine bessere Vorlage wünschenswert gewesen), wird jedes Bändchen durch einen Vorspruch eingeleitet, der in deutscher, englischer und französischer Sprache kurze historische Hinweise und eine Formenübersicht darbietet. Das beste ist neben dem holzfreien Papier der Stich. Hier ist eine vorbildliche Sauberkeit erzielt, die die Lektüre zum Genuß macht. Der Stecher verdient ein eigenes Lob für die glückliche Disposition der Notenmenge. Nirgends Überladung, niemals eine zu große Dichte. Das Unleidliche der Anwendung verschiedener Größen des Rastrals ist glücklich vermieden. Das Werk fließt im Gleichmaß des Stichs von der ersten bis zur letzten Note am Auge vorüber. Wir freuen uns dieser neuen und gelungenen Partiturausgabe und sind auf die kommenden Bändchen begierig. *Richard Wanderer*

SIEGMUND v. HAUSEGGER: *Lieder für eine Singstimme. Nr. 33—37.* Verlag: Ries & Erler, Berlin.
Schon aus den Dichtungen spricht des Komponisten hochgestimmte Persönlichkeit, die in ihren großen Liedern einer erhabenen Naturauffassung Ausdruck gibt. So ist Nr. 33 »Und hat der Tag all seine Qual« (des′-f″) aus einem gespenstisch erhabenen Gedicht von Jens Peter Jacobsen erwachsen, ein visionäres Nachtstück, an dem sich nur wirklich geistige und technische Reife versuchen darf und muß. In den nächstfolgenden Stücken vermählt sich des Komponisten Muse mit der Gottfried Kellers, dessen »Herbstnächtliche Wolken« (e′-gis″) das Naturgefühl ins Menschliche überleiten und liedmäßiger gefaßt sind. Nr. 35 »Erster Schnee« (cis′-gis″), ein wertvolles ernstes Deklamationslied. Mit der »Spinnerin« (c′-a″) sucht Hausegger einen Vorwurf musikalisch zu bewältigen, der wohl klingendes Gefühl in sich hat, aber doch stark Reflektiertes und sprachlich Gebundenes. Auch ist das Gedicht so lang, daß der Komponist es nicht in einem großen Zug bewältigen kann, sondern stückeln muß. Dadurch wirkt das Lied als gemacht und nicht als aus der Musik keimkräftig entwickelt. Nr. 37 bringt drei Lieder nach altdeutschen Dichtungen für mittlere Frauenstimme. Hier sucht Hausegger das geschmackvoll Gefällige im Rahmen der einfachen Liedermelodie. Sie sind leicht zu singen. *Max Hehemann*

EGON KORNAUTH: *Burleske für Flöte und Klavier. op. 14.* Verlag: Jul. Heinrich Zimmermann, Leipzig-Berlin.
Da die Flöte als Soloinstrument neuerdings wieder stark in Aufnahme gekommen ist, so dürfte das vorliegende Stück vielen willkommen sein. Es ist eine ansprechende Kom-

position, die Anmut mit glücklicher Erfindung verbindet, allerdings auch einen sehr geübten Spieler voraussetzt. Vielleicht hätte es sich mit dem Charakter als Burleske recht gut vertragen, wenn der zarten, gefühlvollen Eigenart der Flöte in einer ausgiebigeren Kantilene Rechnung getragen wäre. Daß der Komponist auf die Vorzeichnung einer bestimmten Tonart verzichtet, ergibt sich aus seiner Neigung zu wechselvollster Modulation, wodurch er aber in Verbindung mit sehr lebhafter, oft fast kapriziöser Rhythmik zweifellos einen aparten Eindruck erzielt. Die Klavierbegleitung erfordert einen sehr gewandten Spieler.

F. A. Geißler

VOLKMAR ANDREAE: *Lieder-Album.* Verlag: Gebr. Hug & Co., Zürich-Leipzig.

Zwölf Lieder und Liedchen, die von vielen als Hausmusik gern gesungen werden dürften. Mehr sind sie nicht und wollten sie wohl auch nicht sein. Die Begleitung ist sehr leicht, so daß ihrer weiten Verbreitung im Familienkreise nichts entgegensteht.

BÉLA BARTÓK: *Acht ungarische Volkslieder.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Der Name des bedeutendsten ungarischen Komponisten der Jetztzeit klingt wohl dem »Publikum« fremd. Vielen werden diese »Volks«-Lieder ebenso fremd sein. Man muß die Fähigkeit besitzen, seine Seele zu wandeln. Man muß mit diesen Liedern zugleich eine fremde Romantik aufsaugen, sie in sich Wurzeln schlagen lassen und sich immer und immer wieder mit Bartóks Werk beschäftigen. Dann wird man diese eigenartige Schwermut, diese Sparsamkeit der Mittel, diese Askese der Melodik — die doch wieder durchaus nicht Unmelodik ist — verstehen und lieben. Bartók wird hier bei uns im Norden doch nur immer wenigen gehören. Er verleugnet nie seine Heimat — er darf national fühlen, denn er *kann* es! Da liegt der Kernpunkt aller Irrtümer und Fehler der Moderne. Wir in Deutschland haben unsere Nationalität verloren — wir wagen es nicht, deutsch zu schreiben, wir machen beschämende Anleihen, da und dort. In Frankreich und Italien, in Rußland und Spanien — das ist Impotenz! Bartók ist es nicht; seine Größe liegt in seiner Scholle, aus der ihm immer wieder neue Keime zufließen. Das bewundern wir, lieben wir, achten wir. Um nicht mißverstanden zu werden: Nationalität in der Internationalität sollten wir suchen. Die Kunst — und von allen Künsten die Musik am meisten — ist international, unchauvinistisch, frei. Aber nur auf dem *nationalen* (nicht nationalistischen) Boden kann eine Kunst Früchte tragen. Diese Früchte dann mögen wir in ferne Länder schicken, wir mögen durch sie unsere künstlerische Potenz erweisen.

Ernst Viebig

RODOLF KAREL: *Slavische Tanzweisen für Orchester, op. 16. Partitur.* Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin und Leipzig.

Die beiden hübschen und rhythmisch pikanten Tanzweisen sind musikalisch sehr fein durchgearbeitet, aber etwas altmodisch instrumentiert: Die vielen Verdoppelungen verdicken den Klang, machen das Orchester schwerfällig und farblos. Bedenklich ist die häufige Verwendung der großen Trommel (neben Triangel, Becken, Glockenspiel und drei Pauken); und was sollen die eheren Stimmen der Posaunen (nebst Tuba!) in schlichten Tanzweisen? Das Ganze gleicht einem Ozeandampfer auf einem kleinen Flüßchen ... Der Strom der Erfindung müßte sehr viel breiter und tiefer sein, um den massigen Bau auf seinen Wogen tanzen zu lassen.

H. J. RIGEL: *Sinfonie a grande orchestre. Partitur.* Edition Bernoulli, Basel und Berlin.

Henri Joseph Rigel ist deutscher Herkunft, hat aber die zweite Hälfte seines Lebens in Paris zugebracht. Die kleine D-dur-Sinfonie, die Robert Sondheimer in seiner verdienstvollen Sammlung von Werken aus dem 18. Jahrhundert neu herausgegeben hat, zeigt bei aller Eigenart doch die typischen Merkmale der Mannheimer Schule. Sie enthält nichts Aufregendes, ist aber frisch und lustig geschrieben, zudem sehr durchsichtig und witzig instrumentiert. In dem langsamen Mittelsatz werden nur die Streichinstrumente verwandt, während im ersten und letzten Satz das »große Orchester« seine volle Pracht entfaltet (es ist wirklich sehr groß: zwei Oboen, vier Blechinstrumente, Pauken und Streichquintett).

Richard H. Stein

LUIGI MANCINELLI: »*Scene Veneziane*«. *Suite per orchestra. Fuga degli amanti à Chioggia.* Edizione Ricordi, Mailand.

Eine Stakkato- und Geschwindmusik mit einem hübschen Grundgedanken, höchst einfachem Orchestersatz, einigen Ansprüchen im Durchhalten des Zeitmaßes. Gesamtcharakter: Freiluftmusik.

MARIO MARIOTTI: *A Ferrara. Poema Sinfonico.* Edizione Ricordi, Mailand.
Landschafts- und Stimmungskunst über Verse von G. Carducci, durchaus volkstümlichen Charakters, mit bodenständigen Motiven, die Satzeinteilung deckt sich mit dem Sinn der Strophen, die Instrumentation ist geschickt. Außenwirkung, Heimatskunst. Eine Musik zweiten Ranges.

FRANCESCO SANTOLIQUIDO: *Aquarelli. Suite Sinfonica per orchestra.* Edizione Ricordi, Mailand.
Eine herkömmliche Wald- und Wiesensuite. Mit Morgen-, Abend- und Nachtstimmungen. Mit Waldweben, Vogelzwitschern und Hörnerklang. Das vielfache Illustrieren stört den modernen Musiker. Die rauschende Musik des nächtlichen Festes verrät starkes Temperament, Humor und Klangsinn.

GIUSEPPE MARTUCCI: *a) Notturno per orchestra. b) Novelleta per orchestra.* Edizione Ricordi, Mailand.
a) Ein Tonsetzer, den man gewöhnlich mit Bossi und Sgambati nennt. Dieses winzige Orchesterstück zeigt vornehme, sogar originelle Erfindung und ist in der Art der Impression und der Farbengebung französisch beeinflußt. b) Rhythmisch pulsierendes Leben und breite Stimmung führen zu einem dramatisch-dynamischen Höhepunkt, um sogleich zu verhauchen. Das Stück könnte zu einem Maeterlinck-Text geschrieben sein. Rhythmische Klarheit, Sinnlichkeit über einer verschleierten Idee. Romanische Musik.

CLAUDIO MONTEVERDI: *Sonata sopra »Sancta Maria«.* Edizione Ricordi, Mailand.
Rhythmisierung und Instrumentation dieser prachtvollen Eingebung von *B. Molinari.* Eine Bearbeitung, wie sie nicht sein soll. Gerade bei Monteverdi hätte der Zeitstil gewahrt werden müssen. Es handelt sich hier nicht darum, zu wirken. Die Partitur hätte durch chorische Behandlung auch an Klanggröße gewonnen. Nächstens historisch denken, maestro! *Erich Steinhard*

OTTORINO RESPIGHI: *Vier Lieder nach Worten armenischer Dichter.* Verlag: G. Ricordi & Co., Mailand.
Daß Respighi ein beachtenswerter Musiker und ein achtunggebietender Könner ist, ist bekannt. Immerhin scheinen mir die vorliegenden Lieder wenig gelungen. Mit einem Wort: langweilig. Selbst wenn man davon absieht, daß Respighis Musik durchsetzt ist, ja nur denkbar ist, mit starkem katholischen Empfinden bleibt nur wenig Erfreuliches. Melodisch trotz der echten italienischen Melodik, die in recht abgegriffener Weise gebraucht ist, bleiben die Lieder dürftig in jeder Beziehung. Warum hat ein Mann wie Respighi nicht soviel Selbstkritik, solche Lieder nicht zum Druck zu geben. Ich bin überzeugt, er kann bessere.

GUIDO LACCETTI: *Fünf indische Gesänge aus »Der Gärtner« von Rabindranath Tagore.* Verlag: G. Ricordi & Co., Mailand.
Die ganze italienische Melodienseligkeit singt aus diesen Liedern. Es ist erstaunlich, mit welcher Naivität die Italiener Dinge hinschreiben, die in ihrer Banalität und Abgegriffenheit geradezu entwaffnen. Diese ewig auseinandergelegten Akkorde, diese Septimenakkordschwelgerei, diese Arpeggien in der Begleitung, diese ritardierten Triolen (von Kontrapunktik nicht die Spur) — kann man nicht mehr ertragen. Es erinnert alles so verzweifelt an die Kaffeehausmusik eines modern orientierten Operettisten. Léhar hat so was schon viel, viel besser gemacht. Der »Italiener« ist heutzutage wirklich kein Deckmantel und keine Entschuldigung mehr. Bei Mascagni und Leoncavallo ließ man sich's gefallen, bei Puccini riß es hin — hier, unter einer hohlen »modernen« Gebärde ist es abscheulich. Man merkt, daß man jetzt in Italien sich anfängt, mit dem Tristan zu beschäftigen. Er spukt überall italienisiert und gebändigt. — Im übrigen kommt es sehr auf die Stimmung an, in der man die Lieder hört: nach einem guten Diner, gesungen von einer bildschönen Sängerin usw. . . ., möglicherweise könnten da die Lieder enthusiasmieren. *Ernst Viebig*

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BERLIN: Schwächere Operntätigkeit, aber die Pause wird durch den Kampf um Kroll ausgefüllt. Die Staatsoper, auf die Volksbühne gestützt, die Große Volksoper, vom Landtag ermuntert, begehren sie. Bis diese Zeilen in Druck gehen, wird Krolls Schicksal wohl entschieden sein. Erreicht ist jedenfalls, daß Schillings, dessen Vorzüge keineswegs unterschätzt werden sollen, seine Tätigkeit einer scharfen Nachprüfung unterworfen sieht.
Blech geht ans deutsche Opernhaus, das ihm goldene Brücken baut. Ob es ihm auch den Raum selbst umbauen wird, bleibt abzuwarten. Dies aber wäre Bedingung für fruchtbares Wirken. Indes hat dort *Leonid Kreutzers* Pantomime »Der Gott und die Bajadere«, nach Goethe von *Weichert* zurechtgestutzt, das heißt verunstaltet, ihre Premiere erlebt; *Ignaz Waghalters* »Sataniel« ist ihr gefolgt. Beide sind mehr Ergebnis des Geschickes als der Inspiration, aber man muß sagen, daß in Waghalters Werk selbst Geschick und noch viel mehr Gesinnung so tief stehen, daß man den Stillstand, der ein Rückschritt ist, nur bedauern kann.
In der *Staatsoper* nimmt man ein Gastspiel der *Marie Gutheil-Schoder* zum Anlaß einer Neustudierung der Straußschen »*Elektra*«. Mindestens nennt sich so, was in der Tat eine Wiederaufnahme des Werkes mit halber Kraft ist. Denn *Max Schillings'* Dirigentenehrgeiz ist viel stärker als sein Wille, wirklich zu probieren. Seine Partiturübersicht, die eines Musikers, täuscht ihm allzuleicht die Möglichkeit vor, auch Halbprobiertes auf die Beine zu stellen. Und halb probiert war auch »Elektra«, mehr hingehauen als im Klang durchgearbeitet. Die Gutheil-Schoder als Elektra hat die durch den scharfen Verstand festgefügten Umrisse, die wir kennen, und das Manko an Stimme, das durch die innere Musik des Menschen wettgemacht wird. Die *Arndt-Ober* als Klythemnästra: Einheit des Dramatischen und des Gesanglichen.
Endlich die *Große Volksoper*, die eine Sendung an Händel erfüllt. Man erinnert sich, daß *Oscar Hagen* Musikhistorie für ihn, zumal für den Opernkomponisten, fruchtbar und den »*Giulio Cesare*« bühnenfähig gemacht hat. Dies wenigstens ist seine Meinung. Wie Bach für den linearen Kontrapunkt der Jüngsten, so soll Händel für die expressionistische Oper zeugen, die das Typische anstatt des Individuellen will. Das ist seine Meinung. Aber im Theater erweist sich die mit flammenden Worten verfochtene Ansicht als Übertreibung. Händel hat Kraft und Ausdruck, ist aber formell gebunden. Er faßt nicht zusammen. Cäsar vor der Urne, Kleopatra im Monolog: große Eingebungen. Aber die Gleichartigkeit im Schönen leuchtet ein, je länger man zuhört. Trotzdem haben wir für diese Wiedererweckung Händels dankbar zu sein, zumal in einer Aufführung, die in *Wilhelm Guttmann* als Cäsar, *Magnus Andersen* als Ptolemäus, in *Melanie Kurt* als Kleopatra und *Eleanor Schloßhauer-Reynolds* als Cornelia beste Kräfte vorschickte und in *Franz v. Hoeßlin* trotz einiger Erschütterungen des Gleichgewichts einen lebendigen Führer fand.

Adolf Weißmann

DORTMUND: Neben Gastspielen, von denen zwei zu Verpflichtungen führten: *Dr. Kolisko* (Ulm), der den »Tannhäuser« ausgezeichnet leitete, als Dirigent und *Paula v. Hartungen* (Mainz) als lyrisch-dramatische Sängerin, erlebten wir wohlgelungene Wagner-Aufführungen: »Parsifal« und »Siegfried« mit *Lisbeth Korst-Ulbrig, Walter Günther-Braun, Willi Moog, Ludolf Bodmer, Max Spilcker* und *Willi Turk* als tüchtigen Vertretern der Hauptpartien. Wagners Werke bieten immer noch und wohl für längere Zeiten die stärksten Eindrücke unserer ernsten Opernbühne, und ihn sachlich erkennen und um seiner selbst willen lieben und achten heißt ihn verstehen. *Ferdinand Wagner*, der uns leider verläßt und nach Nürnberg geht, und *Karl Wolfram* waren die verdienstvollen Dirigenten. Ferner gab es eine Neuheit: die musikalische Tragödie »*Judith*« von *Max Ettinger* nach dem geschickt, aber doch zu stark gekürzten Frühwerk Hebbels. Mit dramatischem Können und, abgesehen von einigen Zeiteinflüssen, von denen sich kaum einer frei macht, auch mit Eigenart und kräftigen Farben, in wenigen lyrischen und chorischen Gegensätzen ist das Ganze, oder vielmehr das Halbe, vor uns hingestellt. Es hinterließ einen recht guten Eindruck, dank hervorragender Leistungen der Regie, des Orchesters und des Chors, denen sich in den glänzend erfaßten und gestalteten Hauptpartien *Lisbeth Korst-Ulbrig* und *Willi Moog* anschlossen. Außerdem ist nur noch eine gelungene Aufführung des »Barbier von Sevilla« zu erwähnen. *Theo Schäfer*

DRESDEN: Die Dresdener Oper stand ein paar Tage im Zeichen des »Russischen Romantischen Theaters«, das uns wieder einmal russisches Ballett brachte. Man hätte an der starken Naturbegabung und dem großen Können der russischen Tänzer trotz des Odiums, das heute der »alten Schule« des Ballettanzens anhaftet, nur Freude haben können, wenn nicht an einem Abend Mozarts »Petits riens« in schlimmer Verballhornung aus ihrer zarten Rokokowelt herausgerissen und in Carmen- und Fra-Diavolo-Romantik gezwängt worden wären. Ein zweites Ereignis, auf das man mit Spannung wartete, war die erste »Ring«-Aufführung unter *Fritz Busch.* Sie litt unter Unausgeglichenheit der Besetzung; aber auch Busch selbst war zumal im »Siegfried« nicht ganz so »in Form« wie gewöhnlich. Er schwelgte zu sehr in breitesten Linien des Orchesterklanges und vergaß darüber die vokale Phrasierung. »Rheingold« war aber doch ein sehr frischer farbiger Auftakt und »Götterdämmerung« ein wuchtiger, monumentaler Schlußstein. Im Rheingold sang *Robert Burg* erstmals den Wotan in interessant jugendlicher Maske und Auffassung. Für die vier großen Tenorrollen war *Kurt Taucher*, der als heimgekehrter Amerikafahrer sich schon mit einem Tristan-Abend eingeführt hatte, gut am Platze. Der von Pfitzner neu einstudierte »Hans Heiling« will sich nicht recht halten. Er vermittelte uns aber ein Gastspiel des Leipziger Baritons *Felix Fleischer-Janczak*, der unter der Schar der ungezählten Aushilfsgäste als geschmackvoller Sänger mit schönen Mitteln angenehm auffiel. Auch *Karl Renner* vom Kölner Stadttheater, der den Grafen im »Figaro« sang, machte trotz kleiner Stimme durch die Kultur und den Geschmack seines Singens vortrefflichen Eindruck. Ein Versuch, den Gast für Dresden zu gewinnen, war aussichtslos, da ihn Wien bereits verpflichtet hat.

E. Schmitz

ELBERFELD-BARMEN: Der im Herbst vorigen Jahres gefaßte Beschluß, die Bühnen unserer Wupperstädte mit Ablauf dieser Spielzeit zu schließen, wurde jetzt erfreulicherweise wieder aufgehoben, und so ist das Weiterbestehen auch unserer Oper zum mindesten für den kommenden Winter gesichert. Das hervorstechendste Ereignis der letzten Monate war eine vom Verein Wuppertaler Presse in Elberfeld veranstaltete Festaufführung der Meistersinger, in der *Wilhelm Buers* den Sachs verkörperte und der Münchener Generalmusikdirektor *Hans Knappertsbusch*, ein geborener Elberfelder, am Dirigentenpult saß. Übrigens hinterließ auch eine Wiederholung des Werkes mit *Julius vom Scheidt*, dem Charlottenburger Sachs, tiefen Eindruck. Ein Versuch, Bellinis Norma wieder aufzufrischen, hatte hübschen Publikumserfolg. Künstlerisch wertvoller war eine Wiedererweckung der Zauberflöte nach neuen, stark stilisierten Bühnenbildentwürfen des Intendanten *Dr. Legband*, mit der sich der bisherige musikalische Oberleiter unserer Oper *Fritz Zweig* verabschiedete. An seine Stelle tritt im nächsten Jahre *Fritz Mechlenburg*, der mit einer orchestral eindrucksstarken, auf der Bühne aber sehr ungleichen Gesamtaufführung von Wagners »Ring« die diesjährige Spielzeit abschloß.

Carl Siegmund Benedict

GRAZ: Die Gefahr der Schließung des Opernhauses, von der im letzten Bericht die Rede war, ist mittlerweile in neuer, noch heftigerer Form wieder aufgetaucht. Der Vertrag zwischen der Stadt Graz und dem »Steirischen Theater- und Konzertverein«, an dessen Spitze der Großindustrielle *Viktor Wutte* steht, ist zwar erneuert worden, aber der Verein als Pächter glaubte eine der Ursachen des Milliardendefizits auch in der Zusammensetzung des Personals und der Führung des Theaters sehen zu dürfen und hat dem gesamten Mitgliederstand und dem artistischen Leiter die Kündigung zugestellt. Darob gab es heftige Palastrevolution, in deren Verlauf auch die »Sperre« über die Grazer Bühnen durch den Bühnenverein verhängt wurde. Ganz ist der Frieden zwar noch nicht hergestellt, aber soviel darf gesagt werden, daß auch die letzten Mißverständnisse beseitigt werden dürften und Graz mit frischen Kräften in die nächste Spielzeit eintreten wird. Direktor *Julius Grevenberg*, der seit 1911 — so lange wie noch nie ein Direktor — hier regierte, kann man, und wäre man der Gehässigste, Böses nicht nachsagen. Obwohl an der Schwelle des Alters stehend, fühlte er dennoch mit den Jungen, verschloß sich der Moderne nicht, war ein gewandter Regisseur, gebildeter Mensch und ausgezeichneter Charakter. Sein größter Fehler war seine Herzensgüte. Daß er unter der Ungunst der Kriegsjahre und der Nachkriegszeit nach besten Kräften das Thespisschifflein steuerte, soll ihm bei allen billig Denkenden unvergessen bleiben. Sein Nachfolger heißt *Theo Modes*, kommt aus

St. Gallen, bringt den Ruf eines jungen, tatkräftigen Bühnenfachmannes und — als Verfasser eines Buches »Zum Kunst- und Idealtheater« — auch eines klugen Ästhetikers mit. Von Opernaufführungen gedenke ich der Erstaufführung von »Ritter Blaubart« (im Rahmen der »Reznicek-Woche«), die unter *Julius Grevenbergs* und *Richard Alpenburgs* Leitung dem anwesenden Komponisten stürmischen Jubel brachte, und der Uraufführung eines »Waldmärchen« betitelten Öperchens, dessen duftige glatte Textverse *Paul Busson*, der Wiener Dichter und Redakteur, dessen weiche, flüssige, vornehm instrumentierte Musik *Leopold Stolz*, der Wiesbadener Opernkapellmeister, zwei Grazer Kinder, geschaffen haben. Beide Werke konnten sich nicht im Repertoire halten. *Otto Hödel*

HALLE a. d. S.: Unsere Opernbühne erleidet einen erheblichen Verlust durch den Weggang des Kapellmeisters Felix Wolfes nach Breslau, der damit einen schönen Sprung aufwärts macht. Manchem, der den ausgezeichneten Dirigenten hier glaubte unterschätzen zu dürfen, sind darüber erstaunt die Augen aufgegangen, und jetzt will ihn natürlich jeder schon immer voll erkannt haben. Auch im Ensemble bereiten sich mehrere erwünschte und unerwünschte Veränderungen vor, mit Bedauern sieht man den Spieltenor Teßmer und den Baßbariton Sonnen scheiden. Die Spielzeit flaut gemach ab, schöne Aufführungen der »Toten Stadt« und der Goldmarkschen »Königin von Saba« (Kapellmeister *Oskar Braun)* sowie der oft gegebene »Siegfried« *(Wolfes)* zeugten vom Fleiß der Beteiligten. Die schon in Chemnitz und Hannover gegebene symbolistische Kain- und Abel-Oper »Der Sonnenstürmer«, von dem Hallenser *Hans Stieber* gedichtet und komponiert, fand reges Interesse — auf streng tonalem Boden sucht der Musikdramatiker neue Wege durch Anschluß an die reichere Melismatik des Oratorienstils und gelangt damit streckenweise zu starken Wirkungen. Doch erscheint seine Großrhythmik noch etwas lahm, und man muß ein sonderlicher Liebhaber dieser Art von Pathos sein, um das Ganze voll goutieren zu können. In jedem Fall eine starke Talentprobe, die auf weitere Taten begierig macht. Dann gab es auf dem Boden der Operette eine Uraufführung, die noch heute die Gemüter für und wider erregt, »Die Königin vom Naschmarkt«, Musik von *E. Smigelski*. Gewiß weder ein geniales Bacchanal im Range Offenbachs oder ein berauschender Walzertraum von Joh. Straußscher Qualität, aber doch das hübsche, unterhaltsame Werk eines guten Musikers, der sich von den ohrenkleberischen Banalitäten so manches heutigen Lieblings fernhält und die erfreuliche Richtung auf das Singspiel zu verfolgt. Da dergleichen aber natürlich nicht in die Schablone dessen paßt, was heute als »gute« Operette gilt, scheinen bereits in den Proben Gegenströmungen eingesetzt zu haben, die auf die Qualität der Vorstellung erheblich drückten, und der Intendant verfügte alles Beifalls ungeachtet bereits nach dem zweiten Aktschluß der Uraufführung »Nie wieder« — womit er freilich sich selbst desavouierte. Da die bürgerliche Presse einhellig das Stück freundlich passieren ließ, kochte natürlich die Volksseele in einem linksradikalen Blatt über (die Fabel gilt einem königlichen [!] Liebesabenteuer beim Wiener Kongreß) und zetert über die »künstlerische Schmach«. Jetzt wird das Stück dank der Anfeindungen vor vollem Haus, aber »ohne Verantwortung der Intendanz« wiederholt. Tant de bruit pour une — operette . . . *Hans Joachim Moser*

HAMBURG: Im *Stadttheater* hat kurz vor der Sommerpause Intendant *Leopold Sachse* noch die unlängst verheißene Neuinszenierung des Wagnerschen Fliegenden Holländer verwirklicht — die erste von ihm rehabilitierte Oper aus der Wagner-Reihe, nachdem dieser im szenischen Bilde gern und wirksam poetisierende Regisseur sich bereits auf den unterschiedlichsten Gebieten als phantasiebegabter, musikalisch fein empfindender Gestalter bemerkbar gemacht. Auch der Holländer gelang ihm, und die Naturpoesie, wie sie auch von der Musik dieses Dramas heraufbeschworen wird, entglitt nirgends dem nachschaffenden Bildner. Sachse — von *Werner Wolff* am Pult mit dem Sinn für die darstellende Macht dieser Musik kräftig unterstützt — läßt, nach dem Vorgange Bayreuths und gestützt auf frühe Absichten des Meisters in legendärem Bezug, das Werk pausenlos spielen, ohne daß dafür praktische Gründe oder der endgültige Wille des Meisters ins Feld zu führen wären. Wie überall, so ist das Stadttheater leider genötigt, unter wirtschaftlichem Zwange viel zu sehr die Werke zu hätscheln, denen die Masse nachläuft, statt nach kunstreifem Bestande oder neuzeitlicher Produktion zu verlangen. Um seltene klassische Stücke und die Äußerungen der Neuzeit ohne

das Risiko von Zeit und Geld verwerten zu können, ist die Leitung des Instituts auf eine Idee gekommen, deren Durchhaltung wünschenswert, obwohl sie darauf hinausgeht, zu gewissen Abenden nur die historisch und klassisch Geschulten oder diejenigen ins Theater zu rufen, die das Werden und Wachsen der Gegenwart demonstriert sehen möchten. Als ob diese beiden Gruppen im Gange des mit beiden Vorsätzen bedachten Repertoires nicht auch auf ihre Kosten und Wünsche kommen könnten! Das Stadttheater ruft Abonnenten zu je vier Vorstellungen und sechs Serien (bei sechsmaliger Wiederholung glaubt man Mühe belohnt und Kosten gedeckt!). Man kündigt zunächst an Busonis arlecchineskes Capriccio, zusammen mit E. T. A. Hoffmanns Singspiel Die lustigen Musikanten (mit dem Brentano-Text); dann Dittersdorfs Doktor und Apotheker, v. Keußlers Geisselfahrt (mit der man heuer nicht fertig geworden) und Mussorgskijs Boris Godunow. — Die *Volksoper* richtete sich weniger sorgenvoll ein, erlangte mit Jones' Geisha (in einer allerdings szenisch bestrickenden Umkleidung, die *Johannes Schröder* von den Kammerspielen beisteuerte) ein Zugstück und gedenkt mit dem operisierten »Heidelberg« Tacchierottis die sommerlichen Ansprüche weiter zu befriedigen, nachdem man als zusammen mit der Cavalleria abendfüllend das »Nachtlager« Kreutzers entdeckt hatte, das übrigens dort recht gut »herausgebracht« worden ist.

Wilhelm Zinne

HANNOVER: Bei der Arbeitseinteilung unseres *Städtischen Opern- und Schauspielhauses* hat sich seit Mitte Mai eine durchgreifende Veränderung vollzogen. Während bisher unter ziemlich gleicher Berücksichtigung Oper und Schauspiel im Gemischtbetriebe kultiviert wurden, so ist nunmehr das große, schöne Haus an der Georgstraße fast allein und ausschließlich der Oper vorbehalten. Es ist nämlich von der Stadt die »Schauburg« gepachtet, und dort in dem höchst angenehmen Raum sind jetzt für das Schauspiel günstigere künstlerische Möglichkeiten geschaffen als bei der schon rein technisch anspruchsvollen Nachbarschaft der Oper. Hand in Hand mit dieser Neuordnung der Dinge hat eine Erhöhung des Personalbestandes der Oper, insbesondere des Orchesters, statthaben müssen. Bei der Kürze der Zeit, daß diese Neuordnung besteht, kann natürlich von einer ihr entsprechenden Bereicherung des Spielplanes kaum die Rede sein. Erwähnungswert erscheint in dieser Hinsicht nur eine reizvolle Neueinstudierung von *Smetanas* »*Verkaufter Braut*«.

Albert Hartmann

KÖNIGSBERG i. Pr.: Die Spielzeit 1922/23 ist zu Ende. Mit ihr ist wieder ein Abschnitt der Königsberger Theatergeschichte verklungen. Als vor zwei Jahren unsere Oper zusammengebrochen war und niemand aus noch ein wußte, traten die Herren *Dumont du Voitel* und *Meyrowitz* auf den Plan und retteten die Situation. Sie haben mit Ablauf der Spielzeit wieder das Zepter aus der Hand gelegt. Die Direktion der »Volksbühne« wird jetzt im altehrwürdigen Stadttheater Oper machen. Direktor *Geissel* ist der neue Mann. Aber auch Herrn Dumont läßt seine Kunstbegeisterung nicht schlafen. Draußen auf den Hufen im Luisentheater, das bisher lediglich der Operette diente, wird er ein zweites Operninstitut eröffnen. Das ganze Haus wird umgebaut und soll fortan der Spieloper und klassischen Operette dienen. So hat Königsberg also in der kommenden Spielzeit zwei Opernhäuser. Es bleibt eine Frage, ob sich beide werden halten können.

Blicken wir noch einmal kurz auf den vergangenen Winter. Das Opernleben floß in geregelten Bahnen ohne besondere Höhepunkte oder Tiefstände in finanzieller Sicherheit dahin. Als einzige Novität hörten wir die »Schneider von Schönau« von *Jan Brandts-Buys*, ein Werkchen, das mit seiner nicht sonderlich originellen, aber delikat gearbeiteten Musik ja auch im Reich schon vielfach gegeben wurde. Die »Königskinder« erlebten eine gute Neueinstudierung und fanden beim Publikum starken Anklang. Das wäre aber auch wohl alles, was den Außenstehenden interessieren könnte. Die Hauptsache ist und bleibt, daß wir überhaupt eine Oper hatten. Und hier gebührt den oben genannten Herren Dank und Anerkennung aller kunstliebenden Königsberger.

Otto Besch

MAGDEBURG: Die Intendanz des *Magdeburger Stadttheaters* hat dem Spielplane unserer Oper zwei wertvolle ältere Werke hinzugefügt und beschließt mit ihren Wiederholungen, in die Richard Wagners »Tristan und Isolde« neue Abwechslung bringen werden, die diesjährige Spielzeit. Es handelt sich um den »Barbier von Bagdad« von *Peter Cornelius*, natürlich in seiner Originalform, und um die Oper »Der Widerspenstigen Zäh-

mung« von *Hermann Goetz*. Dies Vorgehen verdient unbedingte Anerkennung und somit Nachahmung. Der »Barbier« hat sich, was bald ein Dutzend Wiederholungen beweisen, hier durchgesetzt; ein gleiches dürfte dem heiteren Werke von Goetz beschieden sein — schon der erste Abend wurde lebhaft mit Beifall bedacht. Ein höchst erfreuliches Zeichen der Zeit, wenn sie alte Schuld gegen beide Werke in dieser Art begleicht — die sich so arm an wirklichem, echtem Humor zeigt, einem Humor huldigt, der weniger aus dem Herzen als aus dem Verstande kommt. Die Schöpfung des Barbiers fällt vor, die der »Bezähmten Widerspenstigen« nach den »Meistersingern«. Erstaunlich, wie wenig die »Meistersinger«-Partitur auf das letztgenannte Werk abgefärbt hat. Träte es mit seinem ausgezeichneten Textbuch, mit dem Raffinement neuester Orchestertechnik vor das Publikum — wie ein musikalisches Wunder würde es in der modernen, humorlosen musikalischen Öde wirken. Aber gerade das Maßhalten in den Mitteln, wie Form und Ausdruck — gerade wie beim »Urbarbier« — sich vollständig decken, macht es dem Kenner lieb. Sieht man von einer gewissen Schwere ab, die sich in den Dialogpartien entwickelte — meistens durch forcierte Behandlung der Singstimmen Petrucchios *(Rich. Gaebler)* und Baptistas *(Hans Springer)* — ferner von einer da und dort zu stark unterstrichenen Orchesterbegleitung, (Orchesterleitung *Siegfried Blumann*), so kam die Oper sehr gut heraus. Auch die beiden Vertreterinnen der Frauenrollen (Katharina: *E. Grunewald*; Bianca: *Ilse Kögel)* standen gut im Dienste der Absichten des Komponisten. — Die Heldentenorfrage an unserer Bühne hat sich letzthin mit einem freundlichen Blick in die Zukunft so gelöst, daß an Stelle des unsere Oper verlassenden Carl Jahn der bisherige Heldentenor des Mainzer Stadttheaters *Heinrich Moscow* für die nächste Zeit verpflichtet wurde. Der Sänger hatte sich durch seinen Tannhäuser, der gesanglich und, was selten ist, darstellerisch ganz im Zeichen Wagners stand, eingeführt, ohne irgendwelchen Widerspruch zu finden. *Max Hasse*

MÜNCHEN: Ob es nötig war, den Melodiker Rossini gerade in der dramatischen Unmöglichkeit seines Tell aufzuzeigen, darf bezweifelt werden. Als »Große Oper« gibt er freilich dem Ensemble Gelegenheit, alle seine Vorzüge zu zeigen, und auch der Inszenator und der Spielleiter haben ein reiches Feld der Betätigung. Ist in diesem Falle das Was nicht zu loben, so doch das Wie. Hervorgehoben sei die überragende Leistung *Wilhelm Rodes* in der Titelrolle, der an stimmlicher Pracht und darstellerischer Eindringlichkeit nichts zu wünschen übrig ließ. *Hermann Nüßle*

PLAUEN i. V.: Das hiesige Stadttheater veranstaltete unter seinem rührigen neuen Intendanten *Victor Eckert* ein zweites Mal *Maifestspiele* großen Stiles. Eine stattliche Reihe Gäste von erstem Rufe — bis zu sieben an manchen Abenden — hob die Aufführungen aus alltäglichem Gleise. In der Oper gab es unter der ein- und umsichtigen szenischen Leitung des Intendanten und unter überlegener musikalischer Stabführung *Heinrich Labers* (Gera) als Gast und *Johannes Schanzes* (Plauen) eine glanzvolle geschlossene Aufführung des *Ringes des Nibelungen*. Für den angesagten, jedoch indisponierten Träger der Heldentenorpartien, Otto Wolf (München), sprangen *Erik Wildhagen* (Dresden) und *Peter Jonsson* (Charlottenburg) in die Bresche: jener ein stimm- und spielbegabter Siegmund, dieser ein Siegfried, bei dem man sich vornehmlich an das schöne unverbrauchte Material halten mußte. *Friedrich Plaschke* (Dresden), *Eduard Habich*, *Waldemar Henke*, *Otto Helgers* (Berlin) stellten als Wotan, Alberich, Mime und Vertreter des Riesengeschlechtes ihre bekannten, nachgerade schon klassischen Typen; zudem verstand Plaschke dem als undankbar verschrienen Gunther geradezu fesselnde Züge aufzuprägen. Unsagbar groß und gesanglich mitreißend gestaltete *Melanie Kurt* (Berlin) die Brünnhilde; *Magdalene Seebe* (Dresden) die Sieglinde und Gutrune rührend eindringlich; *Frieda Langendorff* (Berlin) die Fricka würdevoll und zungenfertig zugleich. Mit begeistertem Beifallsdank lohnte die Theatergemeinde Plauens den Mitwirkenden, nach der letzten Vorstellung auch dem verdienten Intendanten. *Max Unger*

STETTIN: In Spielplan und musikalisch-dramatischer Leistung steht unsere Oper jetzt kaum anders da als in den letzten Jahren, d. h. den Umständen nach recht gut, bisweilen auch eine Nüance tiefer, wie das ja an Provinzbühnen nicht ausbleiben kann. Wesentlicher Vorsprung aber ist gewonnen durch ein entschieden neuwertiges und zündkräftiges Dekorationswesen (Theatermaler *Warmbrunn*). Dies, dazu die geschickte Leitung der Direktion *Ockert*, schließlich gewisse volkstümliche

Bildungsbestrebungen (Theatergemeinde, Gewerkschafts- und andere Vereinsvorstellungen) hat bewirkt, daß die Oper jetzt doch mehr als ehedem im geistigen Mittelpunkt steht. Nun müßte vor allem für ein in allen Punkten einwandfreies ständiges Personal gesorgt werden, so daß die Scharen »berühmter« Gäste, wie sie heuer wieder bei den Wagner-Festaufführungen und den Maifestspielen (Salome, Sommernachtstraum u. a.) aufgeboten wurden, überflüssig werden. Einige unserer besten Stützen verlassen uns jetzt, so der Heldentenor *Max Anton*, dessen stimmlichen Glanz man sich ja strahlender denken könnte, der aber an Musikalität unter den bekanntlich als unmusikalisch verschrienen Tenören ein wahres Weltwunder abgibt. Daß wir den trefflichen Heldenbariton *Jan Mergelkamp* behalten, ist zu begrüßen. Er gehörte zu den Anziehungspunkten einer höchst bedeutenden Aufführung von Schrekers Schatzgräber, die der verinnerlichte und warmblütige erste Kapellmeister *Fritz Müller-Prem* prächtig herausbrachte und die kaum derjenigen nachstand, die kurz vorher der Komponist selbst hier als oberste Instanz geleitet hatte. *Ulrich Hildebrandt*

WEIMAR: Die unerquicklichen Zustände im Musikleben Weimars haben sich so zugespitzt, daß die thüringische Staatsregierung unmöglich Gewehr bei Fuß weiter zusehen kann, wie unser Kunstleben allmählich herabgewirtschaftet wird. Im *Deutschen Nationaltheater* sind wir glücklich so weit, daß Oper und Schauspiel auf das Niveau einer mittelmäßigen Provinzbühne herabgesunken sind. Die Schuld an diesem Zustand trägt der jetzige Generalintendant *Ernst Hardt*, dessen Qualitäten zur Leitung einer größeren Bühne nicht ausreichen. Herr Hardt versteht von Musik gar nichts; aus diesem Grunde schon ist er als Intendant einer Oper unmöglich. Sein Vertrag läuft bis Juni 1924; aber bereits jetzt schon verlangt die gesamte Presse Thüringens von der Rechten bis zur Linken in seltener Einmütigkeit die Nichterneuerung des Kontraktes, und die überwältigende Mehrheit des Publikums wundert sich nicht wenig, daß die Regierung scheinbar interesselos diesen Vorgängen zusieht. — Das Opernschifflein treibt sich inzwischen gemächlich auf den glatten Wogen eines allzu stillen Ozeans herum. *Ernst Latzko* versteht nicht die Segel aufzublähen und für stürmischbewegte Fahrt zu sorgen. Im »Barbier von Bagdad«, der uns in *Xaver Mang* einen feindurchdachten Titelhelden brachte, griff er zu der Mottlschen Bearbeitung, obwohl doch gerade Weimar, wo das Werk bei seiner Uraufführung unter Liszt seinen berühmten Durchfall erlitt, allen Grund hätte, das reine Original hochzuhalten. Neuerdings vergriff sich *Latzko* sogar an Pfitzners »Rose vom Liebesgarten«, deren Lyrik er verständnislos gegenübersteht. *Otto Reuter*

WIEN: Nach der Rückkehr *Marie Jeritzas* aus Amerika stand die Staatsoper im Zeichen eines Jeritza-Rummels, dessen Höhepunkt der »Rosenkavalier« mit dem ausgezeichneten Ochs *Richard Mayrs* war. — *Giacomo Puccini* kam als Gast zu den Aufführungen seiner älteren Werke, während er auf die Aufführung von »Manon Lescaut«, die der eigentliche Zweck seines Besuchs bildete, verzichten mußte. Das Werk war angekündigt wie Euryanthe und Iphigenie, erschien jedoch so wenig wie diese auf der Bühne, was Anlaß zu einer lebhaften Preßpolemik gab. Man warf der Staatsoper Mangel an Neuheiten, ja sogar den Mangel an Direktoren vor, die zufällig beide abwesend waren: *Franz Schalk* in Südamerika, *Richard Strauß* in Italien. Wenn man unparteiisch denkt, kann man weder Sängern, geschweige den Direktoren die Valutakunstreisen übelnehmen — bessert die Krone und ihr werdet ein Ensemble haben, das im Land bleibt und redlich singt! Der Nationalrat befaßte sich mit dem Defizit beider Staatstheater, das auf 24 Milliarden veranschlagt wird, so daß jeder Österreicher, ob musikalisch oder nicht, eine jährliche Theaterkopfsteuer von 4000 Kronen trägt, und setzte endlich einen Intendanten, *Albert Renkin*, ein, der die Oberaufsicht über die Verwaltung zu führen hat, die Bewegungsfreiheit der Direktoren aber nicht antastet. Die beiden Direktoren wurden in herkömmlicher Weise gezaust; aber *Franz Schalk* ist ein ausgezeichneter Diplomat, Organisator und Arbeiter, und vom Namen *Richard Strauß* geht eine Welle von Glanz und Zugkraft aus — keinen dieser Männer kann die Oper heute entbehren. Oder, um es wienerisch zu sagen: »Wissen S' uns ein' Besseren?« — Die *Volksoper*, dis ebenfalls ihre Krise durchmacht — es handelt sich darum, das Institut mit oder ohne Direktor *Weingartner* zu sanieren — hat eine Neuheit herausgebracht, und zwar »*Mozart*«, ein Singspiel von *Julius Wilhelm* und *Paul Frank*, komponiert von *Hanns Duhan*. Der Komponist ist erster Bariton an der

Staatsoper, ein ausgezeichneter Dirigent, der im Vorjahr Haydns Schöpfung aufführte und der in seinem Singspiel die Hauptrolle, den Mozart, selbst sang, was die Aufführung zur gesellschaftlichen Sensation machte. Die Librettisten verfuhren mit dem Leben des armen Wolfgang Amadeus nach dem Grundsatz sic voleo, sic jubeo. Obwohl er bekanntlich auf seine Salzburger nicht gut zu sprechen war, muß er im Vorspiel einen Fremdenführerwalzer anstimmen: »Salzburg, Salzburg, du bist das Juwel, die Perle von Österreich!« Obwohl ihm Aloysia Weber schon auf seiner Rückreise von Paris, 1778, den Abschied gab, betrügt er mit ihr seine — Frau Konstanze, die er erst nach dem Erfolg des Don Juan — in Prag — heiratet. Worauf der Bote des Grafen Walsegg erscheint, das Requiem bestellt und den Stimmungslosen durch hundert Dukaten in Stimmung bringt ... Man nennt dieses Verfahren gewöhnlich »Näherbringen«; aber näher gebracht wurde uns dadurch nur die Denkungsart der beiden Autoren. Sie haben allerdings eine glänzende Rolle für Duhan geschrieben, der seine Mozart-Ähnlichkeit als Darsteller weidlich ausnützte und seine Partie wunderschön sang. Er benützte von Mozart nur das Veilchen und einige Takte aus dem Requiem, sonst ist alles Duhansche Eigenfechsung, zierlich, flüssig, behaltsam und aus xter Hand. Die Librettisten und Komponist sind im Recht: auch das nach Salzburg transportierte Dreimäderlhaus erfreute sich außerordentlichen, unbekümmerten Beifalls. *Ernst Decsey*

KONZERT

BERLIN: Die abtropfende Saison brachte als starke Anziehungskraft *Paul Hindemith* mit dem *Amar-Quartett*. Die *Melos*-Vereinigung führte sie hierher. Eine Hoffnung der deutschen Musik erfüllt sich. Das neue fis-moll-Quartett Hindemiths zeigt die Urkraft des Schaffenden auf dem Wege zu immer zielbewußterer Zusammenfassung. Alles chromatische Sequenzenfüllsel ist abgefallen, die tonalen Spannungen haben sich geschärft, und den dritten Satz, der in der neuen Musik ohne Beispiel ist, haben die Russen, hat Mussorgskij mit einem Ostinato befruchtet, über dem die Entwicklung sich ganz ruhig vollzieht. Dies alles von dem Quartett und von dem Bratschisten Hindemith zu hören, ist seltenste Freude. Um so mehr, als ein Quartett *Arthur Louriés* vorher eine handwerklich ungesicherte Problematik vorwies. Auch ein Wort über Hindemiths Cellosonate, dem Quartettgenossen *Maurits Franck* in die Finger geschrieben, von diesem kunstvollen und eindringlichen Cellisten gespielt: stark im Lyrischen.
Österreichische Musikwoche: Zwei Abende sind vorüber. Mahlers Achte in der Beleuchtung durch den jungen begeisterten Dirigenten *Paul Pella* und der Kreis um Schönberg: *Alexander v. Zemlinsky*, *Alban Berg*, *Anton Webern* haben sich gezeigt. Auch *Bittner*, der nicht zu ihnen paßt. Zemlinsky hat mit seinen zartduftenden Maeterlinck-Liedern, die aus der Debussy-Welt in die eigene des Mannes getragen sind, alles ringsum beschattet. *Alban Berg* und *Anton Webern* geben in früheren Orchesterstücken den reizvollen Kampf zwischen Kontur und Farbe. Aber so fesselnd dies auch ist, es fehlen die letzten Äußerungen dieser Schaffenden. Und die Übertragung der Kammersinfonie Schönbergs auf die Tasten durch *Eduard Steuermann* ergibt eine hochwertige pianistische Leistung, zerstört aber den Charakter des Werkes.
Adolf Weißmann

DONAUESCHINGEN: Die Gesellschaft der Musikfreunde zu Donaueschingen veranstaltete am 10. Mai wieder zwei Konzerte, in denen eine Reihe zeitgenössischer Komponisten zur Aufführung und Uraufführung kamen. Das erste Konzert wurde mit dem 2. Streichquartett in einem Satz eines bisher unbekannten Komponisten, *Ludwig Weber*, der als Volksschullehrer in Nürnberg lebt und bereits eine Anzahl Werke herausgebracht hat, eröffnet. Weber ist ausgesprochener Lyriker, ja fast zu sehr Lyriker, oft zu weich, im übrigen beengt im Ausdruck, stellenweise monoton wirkend, zu viel in Stimmung schwelgend, dabei thematisch arm. Gegen dieses Werk, das ein besonderes Interesse nicht zu wecken vermochte, war die Sonate für Viola und Klavier op. 25/3 (als Ersatz für das ursprünglich angesetzte »Marienleben«, das leider infolge Erkrankung der Sängerin ausfallen mußte) von *Paul Hindemith* eine Erholung. Hindemith hat zwei Eigenschaften, mit denen er immer siegen wird: Temperament und Einfälle. Er kann noch so kühn sein, er reißt immer mit, und was er zu sagen hat, ist des Hörens wert. Das Werk fand stürmischen Beifall und der Komponist wurde wieder begeistert gefeiert. Den prächtig behandelten, reich ausgestatteten, aber auch sehr schweren

Klavierpart hatte wieder *Emma Lübekke-Job* übernommen, die sich ihrer Aufgabe glänzend gewachsen zeigte; der Komponist war seinem Werk der beste Interpret. Nach den leuchtenden Farben dieser Musik wirkte das Streichquartett im *Vierteltonsystem* von *Alois Hâbà* wie eine verblichene Bleistiftzeichnung. Ob die Ausdrucksmöglichkeiten durch die Einführung des Vierteltonsystems gewinnen, bleibt immerhin fraglich, und daß sie nicht ohne weiteres gewinnen, dafür war das Quartett von Hâbà ein deutliches Beispiel. Wenn Hâbà *musikalisch* etwas zu sagen hätte, dann ließe sich darüber reden, aber dieses ewige Wiederholen von vierteltönigen Läufen in allen möglichen Lagen, das sich stellenweise zu oft recht peinlichen Klängen auswächst, kann wohl niemanden wirklich begeistern. Bringt der Komponist tatsächlich einmal ein themaartiges Gebilde, dann bewegt es sich in der Hauptsache brav in Ganz- und Halbtönen, und wenn man gerade erwartet hatte, durch die Einführung von Vierteltönen eine Bereicherung der melodischen Linie zu erreichen, sah man sich recht enttäuscht. Das Publikum konnte sich, was nicht verwunderlich ist, für diese Neuheit nicht erwärmen, und wenn es immerhin interessant bleibt, einmal Vierteltonmusik gehört zu haben, so ist nur zu bedauern, daß die genialen Künstler des Amar-Quartetts *(Licco Amar, Walter Caspar, Paul Hindemith, Maurits Frank)* diese ungeheure Arbeit ohne einen Erfolg zu sehen geleistet haben. Im Nachmittagskonzert lernte man einen außerordentlich sympathischen Komponisten, *Joh. Fr. Hoff* (Frankfurt), kennen. Sein op. 13, die »*Breugnon Suite*« für Violine, Viola und Violoncello ist eine entzückende feinsinnige Tondichtung nach dem Roman »Meister Breugnon« von Romain Rolland, die damit ihre Uraufführung erlebte. Weit entfernt von irgendwelcher Programmusik gibt Hoff mit modernen Mitteln den Bildern feinen Humors reizvollen Ausdruck, das Ganze erinnert an die warmfarbigen alten Bilder holländischer Interieurs. Der Komponist, ein ernster stiller Mann, wurde lebhaft gefeiert, und ihm ist dieser Erfolg herzlich zu gönnen, der sicher dazu beitragen wird, daß die übrigen Werke, die er im Manuskript liegen hat, zu Gehör kommen werden. Eine Sonate für Cello allein, op. 25/2 von *Paul Hindemith*, von *Maurits Frank* prächtig gespielt, vermochte nicht sehr anzusprechen. Kompositionen für Soloinstrumente sind immer ein gewisses Wagnis, und auch Hindemith vermochte damit keinen Erfolg zu erringen. Zum Schluß kam *Max Reger* mit seinem Streichquartett op. 121 fis-moll zu Wort, das durch das Amar-Quartett eine prächtige Wiedergabe fand und das dem Konzert einen geradezu klassisch abgerundeten Schluß gab.

Hans Fredersdorff

DRESDEN: Als verspätete Ostergabe boten Singakademie und Lehrergesangverein die *Matthäus-Passion* von *Schütz* in einer recht stimmungsvollen, allerdings etwas modernisierten Aufführung unter Chormeister *Johannes Leonhardt*, *Hermann Gürtler* als Evangelist und *H. Schey* als Christus ragten hervor. »Neue Musik« brachte der hier schon gut eingeführte *Bruno Stürmer* mit, der mit seiner Gattin Elisabeth Stürmer als ausgezeichneten Geigerin und bekannten Dresdener Kräften eigene Werke sowie solche von Alban Berg, Paul Hindemith, Johannes Strauß spielen ließ, die zeigten, daß moderne Musik sich auch ganz vernünftig gebärden kann. Ein Stück von Max Reger fiel in diesem Sinne gar nicht aus dem Rahmen. Stürmer selbst hatte zu Beginn des Abends auch als Redner geistvoll, wenn auch etwas schroff die Ideale der Neutönerei entwickelt. Sehr wesentlich zahmere Luft wehte freilich noch an den beiden Kompositionsabenden, die *Kurt Hösel*, der verdienstliche Leiter der Dreyssigschen Singakademie, gab. Man hörte da am Klavier unter anderem Bruchstücke aus Hösels Musikdramen »Wieland« und »Alarich«, die als selbstschöpferische Renaissance des Wagnerschen Stils nicht ohne tiefere Bedeutung blieben.

E. Schmitz

ELBERFELD-BARMEN. *Max Regers* fünfzigster Geburtstag wurde durch ein Orchesterkonzert der Elberfelder Konzertgesellschaft und durch kammermusikalische Vorträge der Gesellschaft der Musikfreunde und des vortrefflichen Barmer Schoenmaker-Quartetts gefeiert. Auch veranlaßte der Leiter der Elberfelder Konzertgesellschaft *Hermann v. Schmeidel* die Gründung einer Wuppertaler Ortsgruppe der Reger-Gesellschaft. Der Karfreitag brachte sehr eindrucksvolle Darbietungen der Matthäus-Passion in Elberfeld unter Hermann v. Schmeidel und der Johannes-Passion in Barmen unter *Gottfried Deetjen*. Barmen hatte mehrmals berühmte Gäste aus Köln: *Otto Klemperer*, der in seiner großzügig packenden Art Bruckners »Neunte«

und seine eigene, recht problematische Messe zu Gehör brachte, und *Hermann Abendroth* in Begleitung des Kölner Gürzenich-Orchesters, der mit Bruckners »Vierter« und Brahmsens »Erster« künstlerische Weihestunden schuf. Dieser tieferen Bedeutung ermangelte ein Sinfonieabend unter *Fritz Zweig* (Liszts Faust-Sinfonie ohne Chor! Mahlers Kindertotenlieder). Sehr verdienstlich waren in diesem Winter wieder die volkstümlichen Abende des Wuppertaler Oratorienchors unter *Hermann Inderau*. Dem Österreicher *Hans Gál* war ein besonderer Abend (Kammermusik) gewidmet. Eine Kammermatinee »Der fröhliche Mozart« (unter Hermann v. Schmeidel) und die schönen Darbietungen des Barmer Madrigalchors (unter *Elisabeth Potz)* bereicherten unser Musikleben. *Carl Siegmund Benedict*

GRAZ: Die »Reznicek-Woche« schloß mit einem Kammerabend, der nebst Liedern auch das cis-moll-Quartett und die »Traumspielsuite« brachte und dem Komponisten viel Beifall eintrug. Die Sinfoniekonzerte unter *Clemens Krauß* nahmen mit durchwegs erfreulichem Programm (Strauß, Bruckner, Beethoven) ihren Verlauf, wobei eines außerordentlichen Konzertes, das zugunsten der notleidenden Grazer Universität stattfand und den Charakter eines »Marx-Abends« trug, noch besonders gedacht sei. Die akademische Sängerschaft »Gothia« beging in verschiedenen Festkonzerten ihr Jubeljahr. Einer der Abende brachte die Erstaufführung der Kantate »Von deutscher Seele« von Hans Pfitzner, die unter Mitwirkung des »Singvereins«, der Grazer Philharmoniker und des Opernchefs *Richard Alpenburg* als Dirigenten eine eindrucksvolle Wiedergabe erfuhr. Labsal war ein Abend des Rosé-Quartetts, das als Neuheit auch einen Reznicek, das d-moll-Quartett, aufführte. Liederabende der *Selma Kurz*, von *Erik Schmedes*, ein Klavierkonzert *Leo Sirotas* und das Gastspiel des »*Wiener Mandolinenorchesters*« seien aus der Fülle der Begebenheiten noch herausgegriffen. *Otto Hödel*

HALLE a. d. S.: Das Konzertleben der Händel-Stadt hat nach der winterlichen Hochflut stark abgeebbt, aber wie heuer überall, zieht es sich noch ohne absehbares Ende in die heizfreie Periode hinüber, um so manchen unerwünschten Kohlenferienausfall nachzuholen. Ein Gastkonzert der Dresdener Staatskapelle unter *Fritz Busch* erweckte mit der Vierten von Beethoven und der Dritten von Brahms lauten Jubel, das Leipziger Gewandhausquartett wurde nicht weniger herzlich aufgenommen. Innerhalb der regsamen Philharmonischen Gesellschaft hatte *Georg Göhler* seinem hiesigen Stadttheaterkollegen *Felix Wolfes* den Stab für einen Abend zeitgenössischer Musik abgetreten, wobei die etwas erschrockenen Hallenser Schrekers Kammersinfonie, Korngolds Orchestersuite »Viel Lärm um nichts« und Hindemiths Kammermusik Nr. 1 für Orchester in überraschend guter Aufführung zu hören bekamen; bei letzterem Werk ging es sogar nicht ohne starken Widerspruch ab, während Hindemith selbst als Interpret seiner neuen Sonate für Bratsche allein wohl auch grimmige Zweifler für sich gewonnen hat. In einem Beethoven-Abend unter Göhlers ausgezeichneter Leitung errang sich *Alma Moodie* mit dem Violinkonzert einen echten Erfolg, das weihevolle Konzert klang in vielen Herzen nach. Dann gab es eine eigentümliche Uraufführung nach rund sechzig Jahren: *Else Martin* und der Unterzeichnete sangen, von Göhler begleitet, die bisher im Weimarer Archiv schlummernden Liederkompositionen Friedr. Nietzsches, die Göhler demnächst in Urschrift und praktischer Ausgabe bei C. F. W. Siegel erscheinen lassen wird — Stücke, die gewiß nicht alle gleichmäßig gut geraten sind und gelegentlich ein wenig ins männerchorhafte abgleiten, dafür aber wieder mehrfach genialische, rein impressionistische Klangbilder aufweisen, wie sie 1865 frappant gewirkt haben müssen. Sie werden nicht nur eine wesentlich andere Bewertung der musikalischen Sachkenntnis unseres Philosophen nach sich ziehen, sondern bedeuten auch schätzenswerte Bausteine zur Geschichte des neudeutschen Liedes zwischen Cornelius und Hugo Wolf, neben Franz und Jensen. Kantor *Boyde* brachte mit seinem jungen aufstrebenden Pauluskirchenchor eine überraschend hübsche Aufführung des »Josua« von Händel in Chrysanderscher Bearbeitung heraus (unser Tenor *Ernst Meyer* famos frisch in der Hauptrolle), der Stadtsingchor unter *Karl Klauert* zeigte sich in weltlichen und geistlichen Konzerten für seine Nordlandsreise gut in Form, die Robert-Franz-Singakademie rüstet sich für die Pfitzner-Kantate — und die Kirchenmusiker führen Krieg mit dem Konsistorium. *Hans Joachim Moser*

HAMBURG: *Carl Muck* beschloß mit drei als festtäglichen Nachklang der Philharmonica gedachten Konzerten (teuer und sehr

besucht) die eigentliche Konzertzeit. Richard Strauß mit zwei vielgehörten Einsätzern, mit der Burleske samt ihrem rhythmischen Zickzack und der köstlichen Idee, das Hauptthema vier Pauken zuzuerteilen — am Klavier von *Josef Pembaur* launig bemeistert —, Orchestergesänge — von Frau *Merz-Tunner* ganz befriedigend gesungen, das war der erste sehr fesselnde Tag. Der zweite: Bruckner, dessen Neunte und die dritte Messe, bei der die Singakademie (Kapellmeister *Eugen Papst)* und der *(Sittardsche)* Michaelischor vereint die Reichtümer des Werkes betonen halfen. Endlich Beethovens letzte Sinfonie. Man kann sagen, daß nach dem Ergebnis der Besitz Mucks besonders wertvoll für Hamburg erscheinen müßte, wenn man es nicht längst wüßte vom ersten Tage an: mit Haydn, Mozart, Beethoven. Aber dem Gegenwartskomponieren scheint Muck nicht eben hold gesinnt. *Werner Wolff* ist da freigebiger und wohl auch überzeugter. Er hat (obwohl Busoni mit Andreaes Konzert abgesagt hatte) doch die Busoni-Note mit Harlekins sprühendem »Reigen« gelassen und war des starken Eindrucks teilhaftig. *Rudolf Schulz-Dornburg* (im Bayreuther Bund) hat mit Mahlers Lied von der Erde (mit Frau *Charles Cahier* im Vordergrund des Interesses) wieder erneut an Boden in Hamburg gewonnen. Wir haben die kleine Japanerin *Susuki* an deutschen Gesängen sich versuchen hören, den Pianisten *Bacon* mit unternehmenden Händen. Ihm ist ein Einheimischer, der sich neuerdings durchzusetzen beginnt, *Paul Strecker*, weit überlegen. Er ist Unternehmer auch im Darbieten von Handschrift-Sonaten, auch einheimischen, aber sonst belanglosen. *Julia Menz* (München) hat uns heißen an einem Bach-Cembalo Erbauung erleben; und ebenso rückschauend erbaulich wirkte der Mozart-Vortrag (mit drei Klavierkonzerten zu einem Kammerorchester), den *Walter Rehberg* gegeben. Eine besonders feine Gabe war die des *Rosé-Quartetts*, das uns zuguterletzt bei Schubert, Beethoven, Brahms beglückt lauschen ließ. *Wilhelm Zinne*

KÖNIGSBERG i. Pr.: Die Sinfoniekonzerte nahmen unter *Ernst Kunwalds* Leitung in den letzten Apriltagen mit Liszts Faust-Sinfonie ihren Ausklang. Im vorletzten Konzert dirigierte *Wilhelm Sieben* (Dortmund) die 4. Sinfonie von Brahms und die »Hoffmann-Ouvertüre« von *Otto Besch.* Von neueren Werken hörte man ferner die Suite »Bürger als Edelmann« von Richard Strauß. Erst das kommende Jahr soll uns endlich Schrekers »Kammersinfonie« bringen. Sie hat sich schon zweimalige Zurückstellung gefallen lassen müssen.

In den Künstlerkonzerten spielten uns die »Klinglers« das Verdische Streichquartett. Ein Kuriosum, nicht viel mehr, aber doch interessant. Beethovens Werk 130 in der originalen Fassung mit der Fuge wirkte wahrhaft riesengroß darauf. Die auch heute noch schwer verständliche Fuge stieß bei einem großen Teil der Hörer auf sichtliches Mißbehagen. — Was wäre sonst noch zu melden? Eine prachtvolle Aufführung des Mozartschen Requiems durch die »Singakademie« unter Kunwald und eine annehmbare des »Messias« durch die »Musikalische Akademie« unter *Ninke.* Und schließlich vielleicht ein »Ostpreußen-Abend«, den der »Bund für Neue Tonkunst« veranstaltete. Man hörte eine von Temperament sprühende Sonate für Violine und Klavier aus der Feder des jetzt in München lebenden *Erwin Kroll.* Der Abend brachte auch die Uraufführung der neuesten Arbeit des Schreibers dieser Zeilen, einer einsätzigen Klaviersonate, die unser einheimischer Pianist *Alfred Schröder* mit großer Liebe aus der Taufe hob. *Otto Besch*

MAGDEBURG: Den Schluß der Konzertsaison bildeten zwei größere Choraufführungen. Der Reblingsche Gesangverein hatte sich unter seinem Dirigenten *Otto Volkmann* der »Paradies- und Peri«-Tondichtung Schumanns gewidmet. Im letzten Sinfoniekonzert des Städtischen Orchesters erklang Bruckners »Neunte« mit angeschlossenem »Te Deum«. Mitwirkende waren der *Krug-Waldsee-Singchor* und der *Lehrergesangverein.* Kapellmeister *Dr. Rabl* leitete diese Aufführung — nach längerem Krankheitsurlaub war er eben in gewohnter Elastizität in sein Amt zurückgekehrt. Von beiden Abenden erwies sich der zweitgenannte seiner Wirkung nach als der tragendere, weil mehr bedeutendere. Dies Eintreten für den Wiener großen Sinfoniker in einer Stadt, die von Brucknerscher Kunst erst gestreift wurde, muß auf jeden Fall höher gewertet werden als die Aufführung des liebenswürdigen Meisterwerks der Romantik, mit dem sie der musikalischen Welt das erste weltliche Oratorium schenkte. So gefestigt der Schumann-Abend durch die gut vorbereitete Dirigentenleistung Volkmanns war und so gesangsfreudig man an das Werk von seiten des Vereins heranging — der Ein-

fluß des Dirigenten erwies sich im ganzen mehr anfeuernd für den Chor als für Chor und Orchester im Sinne eines mehr kammermusikalischen Zusammenwirkens. Eine ausgeglichene Leistung boten die Solisten: *Lotte Leonard*-Berlin, *Luzie Brandt*-Magdeburg, *M. Adam*-Leipzig, *Aug. Gasser*-Magdeburg und *G. Ikelius*-Berlin. — Dem Einheitlichen, in demselben Sinne nur angenähert, wirkte auch das *Bruckner-Konzert*. Liegen nicht ganz außerordentliche Dirigierfähigkeiten vor, so kommt das »kammermusikalische Musizieren« fast immer viel zu kurz, wenn ein Operndirigent sich vor das Dirigentenpult eines Konzertsaales stellt. Die künstlerische Durchbildung der Mitglieder des hiesigen Städtischen Orchesters steht auf derselben Stufe wie die der größeren Stadttheater, aber erst eine beide genannten Dirigenten überragende Kraft dürfte das Institut auf eine Höhe führen, in der manches Orchester-Kulturlose verschwindet, was allein die ewig arpeggierten Tutti und andere Einsätze beweisen, die die Ohren unaufhörlich wie mit Nadelstichen quälen. — Mitten zwischen beiden Konzerten stand eine Aufführung von Mozarts »Requiem« in der Johanniskirche mit dem Berliner Domchor unter *Hugo Rüdel*. Hier war der Gesamteindruck so feierlich erhaben, an den bedeutendsten Stellen völlig im Apokalyptischen aufgehend, daß kleine Unstimmigkeiten in der Orchesterführung (ein Berliner Verein) nicht in Frage kamen. *Max Hasse*

MÜNCHEN: Die großen Ereignisse des Wonnemonats waren die *Münchener Tonkünstlerwoche* und das *Mozart-Fest*. Erstere neun Abende umfassende Veranstaltung brachte, von bereits Bekanntem und jugendlich Talentvollem abgesehen, keine Überraschungen. Sechs Lieder nach Gedichten von Gottfried Keller von *Richard Trunk* zeigten einen Fortschritt zu vertiefter Gestaltung, als wertvolle Bereicherung der modernen Klavierliteratur werden mir die Variationen über ein eigenes Thema von *Richard Würz* bezeichnet, und als hoffnungsvollen Nachwuchs auf dem gleichen Gebiet erkannte ich *Fritz Müller-Rehrmann* und *Philippine Schick*. Im übrigen stelle ich die hier stark auftretende Über- und auch Unterschätzung heimischer Komponisten fest. Hätte sonst der Name *Heinrich Kaminski* fehlen können? So erscheint das Ganze als ein sehr löbliches Unternehmen, dem aber keine große praktische Bedeutung zukommt. — Einer wirklichen Sehnsucht unserer Zeit dagegen kam das erste (!) Mozart-Fest entgegen. Wir sehnen uns nach dem Geist, der Anmut, der Schönheit und der Allgemeinheit Mozartscher Musik. Wir sagen uns damit los von dem schrankenlosen Subjektivismus des vergangenen Jahrhunderts und bekennen uns — nach Goethe — zum Fortschritt. Das ist ein Wink, welcher Art von Musik die Zukunft gehören wird: derjenigen, die Allgemeines, aber nicht Alltägliches, Reales, aber nicht Realistisches mit Geist und in schöner Form ausspricht (letzteren Begriff natürlich in modernem Sinne gefaßt). Ich will den Leser nicht mit einer Aufzählung aller einzelnen Veranstaltungen langweilen, sondern nur feststellen, daß das *Busch-Quartett* mit *Rudolf Serkin* nicht bloß quantitativ, sondern auch qualitativ den Hauptanteil an dem Gelingen des stets ausgezeichnet besuchten Festes hatten, daß *Siegmund v. Hausegger* der geborene Mozart-Dirigent ist, *Hans Knappertsbusch* dagegen nicht trotz aller Pultvirtuosität und daß man als Gesangssolisten *Paul Bender*, *Heinrich Rehkemper* und *Elisabeth Schumann* berufen hatte. — Eine lange nicht erlebte Begeisterung weckte der Besuch *Wilhelm Furtwänglers* mit dem Gewandhausorchester, das allein in bezug auf Klangqualität auf einer hier von vielen nicht für möglich gehaltenen Höhe steht. Ein ähnlich großer Abend war das Konzert der vereinigten *Städtischen Ruhrorchester* (Essen-Dortmund-Bochum) unter den Dirigenten *Max Fiedler*, *Wilhelm Sieben* und *Rudolf Schulz-Dornburg*. — Der fünfte Abend des Zyklus »Neue Musik«, den ich nicht besuchen konnte, brachte, durch das *Münchener Bläserquintett* aufgeführt, die Kammermusik op. 24, II von Paul Hindemith, die das primitivste sein soll, was wir bisher von Hindemith gehört haben, ein Septett von *Rudolf Dost*, das, wie mir berichtet wird, Gesinnungsloseste, was man sich denken kann, und als entschieden wertvoll das Klaviersextett von *Max Laurischkus*. *Hermann Nüßle*

SONDERSHAUSEN (*3. Sondershäuser Musikfest*): Seit mehr denn hundert Jahren bildet die Fürstliche Hofkapelle in Sondershausen, die seit dem Novembersturm den Namen Staatliches Lohorchester trägt, den Mittelpunkt des musikalischen Lebens für einen weiten Umkreis. Hier bietet sich für alle die, denen es nicht vergönnt ist, in Großstädten mit einem regen Musikleben zu weilen, die Gelegenheit, die Fühlung mit dem musikalischen Schaffen der Zeit zu bewahren. Von

jeher hat man sich dort für lebende Komponisten eingesetzt, denen neben den bewährten Meistern aller Epochen in den sonntäglichen Lohkonzerten, die bei freiem Eintritt (!!) stattfinden, gern Raum gewährt wird. Seit 1921 hat nun der derzeitige Leiter des Orchesters, *C. A. Corbach*, unterstützt von der Regierung, die Sondershäuser Musikfeste ins Leben gerufen, die in verstärktem Maße diesem Ziele dienen sollen. Sie haben sich sehr schnell eingebürgert, was am besten der von Jahr zu Jahr steigende Besuch beweist. So wies auch das zu Pfingsten stattfindende 3. Musikfest eine überaus hohe Besucherzahl auf.

Wie üblich wurde das Fest mit einem Kammermusikabend eröffnet. Die d-moll-Sonate op. 108 von Brahms, die von *Corbach* (Violine) und *Alfred Gallitschke* (Klavier) in technischer Vollendung und mit starker Innerlichkeit im Ausdruck gespielt wurde, bildete einen verheißungsvollen Auftakt. Das Hauptwerk des Abends war Ludwig Thuilles prächtiges Sextett für Klavier und Blasinstrumente, das nach langer Pause aus unverdienter Vergessenheit erweckt wurde und durch Prof. *Grabofsky* (Klavier) und die äußerst tüchtigen ersten Bläser des Lohorchesters eine klare und tonlich fein ausgeglichene Aufführung fand. *Hilde Ellger* (Berlin) steuerte Lieder von Brahms und Wolf bei, in denen sie die Vorzüge ihrer wohlgepflegten schönen Stimme und ihrer kultivierten Vortragsart ins hellste Licht rückte.

In den folgenden drei Orchesterkonzerten gesellten sich neuere Werke zu solchen, die hier bereits bekannt waren. Zu den letzteren gehörten Regers entzückende Serenade op. 95, Mahlers Kindertotenlieder mit Orchester, in denen *Hilde Ellger* den günstigen Eindruck des ersten Abends erweiterte und vertiefte, die Haydn-Variationen und das 2. Klavierkonzert von Brahms und Bruckners Romantische Sinfonie. An Erstaufführungen hörte man zunächst die 2. Sinfonie in A-dur von Richard Wetz, dem in Erfurt lebenden Tonsetzer. Das dreisätzige Werk, schlicht und wahr in seinem Grundcharakter, empfiehlt sich durch gediegene Arbeit in Satzbau und Harmonik, sowie durch klangvolle Instrumentation, die den Farbenreichtum des modernen Orchesters wirkungsvoll ausnützt. Neben weiten Strecken friedlich-ruhiger Entwicklung finden sich Steigerungen von elementarer Wucht. Tristan-Stimmung tönt aus dem langsamen Mittelsatze, gesunde Lebensbejahung aus dem Finale. Ebenfalls urdeutschen Charakters waren die anderen Neuheiten. Julius Weismanns Violinkonzert in d-moll, das ja in der Musikwelt bereits hinlänglich bekannt ist, reihte sich den anderen Werken dieses Meisters, die hier bereits aufgeführt wurden, an und vervollständigte das Bild eines grunddeutschen, aus starkem inneren Erleben heraus schaffenden Künstlers, der in weitgesponnener melodischer Linienführung, modern in Ausdruck und Farbe, in seiner Ursprünglichkeit unmittelbar zum Hörer spricht. Auch Joseph Haas' sinfonische Suite »Tag und Nacht« ist in letzter Zeit verschiedentlich aufgeführt worden. Der reiche Stimmungsgehalt dieser vier Tonbilder, den der Komponist impressionistisch in wundersame Klangfarben bannte, verfehlte des tiefen Eindrucks nicht. Von August Reuß endlich, dessen reizvolle und gediegene Serenade für Solovioline und Orchester im vorigen Jahre uraufgeführt wurde, hörte man den »Trost der Nacht« für Sopran, Klarinette und Orchester. Das Lied des Einsiedels aus dem Anfang von Grimmelshausens »Simplizissimus« ist von ihm im alten Stil vertont und in Variationenform mit reicher Melodik entzückend durchgeführt worden.

Von den mitwirkenden Solisten ist *Hilde Ellger* bereits erwähnt worden. Ferner hörte man *Gustav Havemann*, dessen souveräne Technik und vertiefende Gestaltungskraft dem Weismannschen Violinkonzert zum Siege verhalf und die Zuhörer begeisterte. *Waldemar Lütschg*, der wie vor zwei Jahren Stürme des Beifalls entfesselte, spielte das Brahms-Konzert in wundervoller Abgeklärtheit, die von musikalischem Scharfsinn und Tiefe der seelischen Empfindung zeugte. Endlich vertrat *Elisabeth Reichel* den Gesangspart in »Tag und Nacht«, nachdem sie bereits einigen Klavierliedern von Weismann und Reuß' »Trost der Nacht« Interpretin war.

In unermüdlicher Arbeit hatte *Corbach* das Fest vorbereitet, und dank dieser gründlichen Vorbereitung stand das vortreffliche Lohorchester mit seiner in allen Teilen guten Besetzung durchweg auf der Höhe seiner Aufgabe. Ein bedauerlicher Zwischenfall, die ganz plötzliche Erkrankung des künstlerischen Leiters am dritten Konzerttage, wand ihm selbst zwar den Stab aus der Hand, den an seiner Stelle die Herren Konzertmeister *Nowack*, der sich mit feiner Einfühlung in diese Aufgaben fand, und *Richard Wetz*, der bereitwillig in die Bresche sprang, führten, aber der große künstlerische Erfolg, den das Fest fand, ist doch in erster Linie ihm zuzuschreiben.

Dr. Reichel

STETTIN: Konzert des Schützschen Musikvereins. Stettin hatte nach dem Abgang von Klemens Kraus (der nach einem Triumphzug über Graz an der Staatsoper in Wien gelandet ist) ein Ereignis, daß alle musikinteressierten Kreise und auch das breitere Publikum darüber hinaus für einige Tage in Bann hielt. Ein Sohn der Stadt kam aus Berlin, um die Heerscharen der Musiker zur Aufführung der II. Mahler-Sinfonie zu sammeln. — *Erich Böhlke*, der hochbegabte Schreker-Schüler debütierte als Dirigent mit der zweiten Mahler! Ein Wagnis, das schärfste Rücksichtslosigkeit gegen sich selbst voraussetzt — immerhin eine Alternative, die sich nur ein echter Künstler stellt. Aber vielleicht gelang das Werk darum? Die Kompliziertheit Mahlerischer Musik läßt sich durch kein Raffinement, durch keine Übersinnlichung zum Ausdruck bringen — die Hand des Unbescholtenen kann imstande sein, instinktiv Knoten zu durchhauen, an denen Mahler selbst zugrunde ging ... trop n'est pas assez!
Gleich der erste Satz der Leiden bezeugte den unschuldigen Künstler, der lächelnd über Abgründe schreitet, ohne in die Tiefe zu stürzen. Kein Zucken lief über die Hände des Dirigenten, das ein Nicht-über-der-Sache-stehen verraten hätte. So konnten wir, die noch Mahlers Hände selbst gesehen haben, ruhig dem Äußersten entgegengehen. Der zweite Satz, das Lied der lauen Wiener Luft, erblühte auch an der Ostsee pommerschem Strand zu weltlicher Berückung, obgleich das Blühen im nördlichen Hauch doch fast frieren mußte. Wir konnten die Hand des zur Routine beanlagten Dirigenten mit freudiger Genugtuung feststellen. Auch die folgenden Sätze mit dem Ansteigen sieghafter Entfesselung gelangen trotz der Klippen — wie die Fernmusik der Bläser und die Chöre — und rundeten das Werk zu glatter Geschlossenheit. *Signe Becker*, von der Kopenhagener Kgl. Oper sang die Altsoli mit dunkler Wärme und hohem, wenn auch etwas herbem Können und *Hanne Lichtenberg* — die übrigens ohne Probe für die erkrankte Sopranistin einsprang — zeigte uns eine Stimme mit seltener Klarheit und Fülle, eine Stimme, der wir ruhig eine große Opernzukunft zusprechen können. Der Erfolg war ein außergewöhnlicher, die Ovationen für Dirigenten und Musiker wollten kein Ende nehmen und setzten sich bis auf die Straße fort. Wir werden gut tun, Erich Böhlke im Auge zu behalten. *H. J. Gigler*

WEIMAR: Natürlich stand die thüringische Residenzstadt anläßlich von *Max Regers* Geburtstag im Zeichen dieser ungewöhnlichen musikalischen Erscheinung. Und mit Recht. Denn in Weimar befinden sich das Reger-Archiv, das freilich dem verehrten Publico noch nicht zugänglich ist, und die Urne Regers. An ihr ließ die *Reger-Gesellschaft* durch *Carl Straube*, der über 25 Jahre die Freundesseele Regers kannte wie kein zweiter, nach einer unvergeßlichen Gedächtnisfeier einen Kranz niederlegen. *Hans Joachim Moser* führte in unproblematischen Worten in Regers Schaffen ein, *Anna Erler-Schnaudt*, die Reger-Schülerin, sang Reger-Lieder mit höchster Verinnerlichung, *Franz Hinze* blies die weltabgewandte Klarinettensonate op. 107 mit eindringendem Verständnis. Der Schwerpunkt der Feiern lag in einem von *Julius Prüwer* mit glänzendem Erfolg geleiteten Sinfoniekonzert der Staatskapelle, das die Böcklin-Suite und die Serenade zur Diskussion stellte. Über die Entstehung der Serenade hat die in Weimar mit ihren beiden Adoptivtöchtern lebende Witwe des Meisters *Elsa Reger* bei dieser Gelegenheit persönilche, beachtenswerte Aufschlüsse gegeben. Auch die Musikschule widmete einige Konzerte dem Gedächtnis Regers. *Bruno Hinze-Reinhold* und *Robert Reitz* schufen hier die gewaltige Geigensonate op. 84 in begeistertem Erleben nach.
Rudolf Siegel aus Krefeld führte uns mit seiner Ausdeutung von Bruckners »Achter« auf den Gipfel der diesjährigen musikalischen Darbietungen, und *Robert Reitz'* vollendete Wiedergabe des Violinkonzertes von Tschaikowskij bewies die Richtigkeit von *Siegfried Eberhardts* »Lehre der organischen Geigenhaltung«. Denn Robert Reitz hat sich an der Hand dieser Lehre vorbildlich weiter entwickelt. Das *Wendling-Quartett* führte in jene überirdischen Sphären, wo man Zeit und Raum vergißt.
Wie im Theater, so brodelt es auch in der Staatlichen Musikschule wie in einem Hexenkessel weiter, und obwohl Bruno Hinze-Reinhold, der Stein des Anstoßes, sein Direktoramt niedergelegt hat (er führt es auf Drängen der Regierung noch so lange weiter, bis der neue Mann gefunden ist) geht das Kesseltreiben ruhig weiter. Auch hier wird die Regierung sich aus ihrer seither geübten Gelassenheit herausreißen und kräftig zupacken müssen.

Otto Reuter

✶ ZEITGESCHICHTE ✶

NEUE OPERN

GRAZ: *Otto Siegls* Musik zu Strindbergs »Gespenstersonate« wurde hier uraufgeführt. Es handelt sich hierbei nicht um eine der üblichen »Bühnenmusiken«, sondern um in sich abgeschlossene »Orchesterstücke«, die dem Stimmungsgehalt des Werkes angepaßt sind.

SAARBRÜCKEN: *Michael Szenkar* hat eine neue Musik zu Shakespeares »Viel Lärm um Nichts« geschrieben, deren Uraufführung hier stattfand.

OPERNSPIELPLAN

BERLIN: Die Volksoper hat *Pfitzners* »Rose vom Liebesgarten« zur Aufführung erworben, die Staatsoper Schrekers »Fernen Klang«.

WIEN: *Zemlinskys* Oper »Der Zwerg« wird nunmehr auch hier in der Sta atsoper in Szene gehen.

KONZERTE

ST. BLASIEN: Am 14. und 15. Juli indet unter Wiederaufnahme einer alten fürstäbtlichen Tradition im weltbekannten Kuppeldom zum ersten Male ein *Oberrheinisches Kirchenmusikfest* statt. Die Leitung der musikalischen Veranstaltung liegt in Händen des Orgelmeisters und Komponisten *Franz Philipp*. Zur Aufführung gelangen die Krönungsmesse und die Jubelmotette von Mozart, die missa quintitoni von Orlando di Lasso, die a-cappella-Chöre »Unserer lieben Frau« von Franz Philipp und die große Messe in f-moll von Anton Bruckner.

BRESLAU: Das Henning-Quartett brachte die Uraufführung des A-dur-Streichquartetts von *H. Zabinski*.

DORTMUND: Für den kommenden Winter ist hier ein großes *Orgelmusikfest* geplant. Die Vortragsfolge soll einen Überblick über die Entwicklung der Orgelliteratur geben.

KLIN (Gouvernement Moskau): Hier wird eine Reihe von Festkonzerten zur Erinnerung an den 30. Todestag *Tschaikowskijs* veranstaltet werden. In Klin, wo sich ein Tschaikowskij-Museum befindet, hat der Meister die letzten Jahre seines Lebens verbracht und unter anderem die Symphonie Pathétique komponiert.

LEOBEN: Hier fand unter dem Vorsitz des Bürgermeisters *Max Enserer* am 4., 8., 9. und 10. Juni die *Zweite obersteirische Musikwoche* statt. Mit der künstlerischen Leitung wurde der junge steirische Musikdirektor *Alois Pachernegg* (Leoben) betraut.

MÜNCHEN: Vom 15. bis zum 25. August 1923 wird hier eine *Österreichische Musikwoche* stattfinden.

Die Uraufführung von *Waldemar v. Baußnerns* 5. Sinfonie »Es ist ein Schnitter, heißt der Tod« wird hier unter Leitung von Knappertsbusch im November stattfinden.

NEUYORK: Die Uraufführung der *Pfitzner*schen Romantischen Kantate »Von deutscher Seele« in Amerika findet am 17. Oktober 1923 in der Carnegie-Hall unter Leitung Artur Bodanzkys mit dem Metropoliton-Opera-Orchester und dem Chor der Society of the friends of Music statt. Als Solisten werden die Künstler Frl. Rethberg, Frau Cahier und die Herren Orville Harold und Paul Bender mitwirken.

SALZBURG: Der Kammermusikverein brachte die Uraufführung der »Variationen über ein romantisches Thema für 12 Soloinstrumente« von *Hermann Ullrich*. —

Zwei neue Werke *Paul Graeners*, op. 61: Klaviertrio (Uraufführung im Gewandhaus), erscheint bei Edition Peters (Leipzig), op. 62: 6 Eichendorff-Lieder, bei Fr. Kistner (Leipzig).

Robert Müller-Hartmanns Variationen über ein pastorales Thema für großes Orchester op. 13 sind soeben in Partitur und Stimmen im Verlag N. Simrock G. m. b. H., Berlin-Leipzig, erschienen.

TAGESCHRONIK

Am 13. und 14. Mai beging das *Leipziger Konservatorium* die Feier seines *80jährigen Bestehens*. Das Konservatorium wurde am 2. April 1843 mit 17 Schülern und 5 Schülerinnen eröffnet; der erste unter den Studierenden war *Theodor Kirchner*, der später bekannte Komponist. Gegenwärtig ist die Zahl der Studierenden 780 — davon 492 Ausländer. Seit seinem Bestehen haben 14 480 Schüler das Konservatorium besucht. Interessant ist die klassische Besetzung, die der erste Lehrkörper des Konservatoriums aufweisen konnte: *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, Kantor und Musikdirektor *M. Hauptmann*, Konzertmeister *Ferdinand David*, *Robert Schumann*, Musikdirektor *August Pohlenz* und Organist *C. F. Becker*.

In *Königsberg i. Pr.* ist das *Luisentheater* in ein *zweites Opernhaus*, das der komischen Kammer- und Spieloper dienen soll, umge-

wandelt worden. Im September wird also das Luisentheater als »Komische Oper« unter Leitung des Herrn *Dumont* neu eröffnet werden.

Der Berliner Loewe-Verein hat das große von Professor Grün im Jahre 1882 gemalte Bildnis *Karl Loewes* der preußischen Staatsbibliothek geschenkt.

Die preußische Regierung hat für den Wiederaufbau des abgebrannten *Wiesbadener Staatstheaters* den Betrag von 1 Milliarde zur Verfügung gestellt.

Felix Weingartner ist von der Leitung der Wiener Volksoper nun endgültig zurückgetreten.

Der Mannheimer Orgelmeister *Arno Landmann* wurde zum »badischen Kirchenmusikdirektor« ernannt.

Der Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat *Raatz-Brockmann* für eine Gesangklasse und *Georg Kulenkampff-Post* für eine Violinklasse an die Staatliche Hochschule für Musik in Berlin berufen.

Waldemar v. Baußnern, der zurzeit in Frankfurt a. M. wirkt, wurde von der Berliner Akademie der Künste zum zweiten ständigen Sekretär als Nachfolger von Karl Krebs ernannt und zugleich auf einen Lehrstuhl an die Akademie für Kirchen- und Schulmusik berufen.

Fritz Jöde (Hamburg) ist als Professor an die Akademie für Kirchen- und Schulmusik berufen worden.

Der bisherige stellvertretende Direktor der Akademie der Tonkunst in München, *Hermann v. Waltershausen*, ist zum Direktor ernannt worden.

Felix Wolfes ist als Nachfolger Prüwers an das Stadttheater zu Breslau berufen worden.

Frieda Holst, die bekannte Hamburger Tanzkünstlerin, wurde an das Stadttheater zu *Hannover* als Ballettmeisterin berufen.

Willy Bardas hat auf seiner Konzertreise durch Japan einer Berufung als Professor an die Kaiserliche Musikakademie in Tokio Folge geleistet, wo er die Ausbildungsklasse für Klavier leiten und einen musikpädagogischen Kurs abhalten wird.

Willi Kahl hat sich an der *Kölner* Universität als Privatdozent für Musikwissenschaft habilitiert. Seine Habilitationsschrift behandelte »Studien zur Geschichte der Klaviermusik im 18. Jahrhundert«; seine öffentliche Antrittsvorlesung ist »Wege und Aufgaben der Schubertforschung«.

Am 2. Juni beging *Felix Weingartner* seinen 60. Geburtstag.

OFFIZIELLE MITTEILUNGEN DER INTERNATIONALEN GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK

Nach Abschluß der Reihe musikalischer Veranstaltungen des Winters fand am 18. Mai eine *außerordentliche Mitgliederversammlung* in Berlin statt, die erwünscht war, um mancherlei Fragen, Zweifel, Meinungsverschiedenheiten im Kreise der Mitglieder zu klären und für die Arbeit des kommenden Winters günstige Vorbedingungen zu schaffen durch genügend zeitige Wahl des Vorstandes, der Arbeits- und Musikausschüsse. In langer, zum Teil bewegter Diskussion wurden die Statuten durchberaten und gemäß den gemachten Erfahrungen hier und da zweckdienlicher umgestaltet. Die Wahl des Vorstandes hatte folgendes Ergebnis:

Prof. Dr. Adolf Weißmann, Vorsitzender.
Prof. Dr. Hermann Springer, stellvertretender Vorsitzender.
Benedict Lachmann, 1. Schriftführer.
Rudolf Kastner, 2. Schriftführer.
Bankdirektor Curt Sobernheim, Schatzmeister.
Bankdirektor Ludwig Berliner, stellvertretender Schatzmeister.
Emil Bohnke, Beisitzer.
Heinz Tiessen, Beisitzer.
Paul Hindemith, Beisitzer.
Walter Gieseking, Beisitzer.
Obmann des Musikausschusses: Philipp Jarnach.
Mitglieder des Musikausschusses: Eduard Erdmann, Gustav Havemann, Walther Schrenk, Rud. Schulz-Dornburg, Joseph Haas, Claus Pringsheim.

Mitte Mai fand in *Zürich* die Zusammenkunft der in London im Januar 1923 gewählten internationalen Jury statt, der es obliegt, das Programm für das Salzburger Kammermusikfest endgültig festzustellen. Deutschland war vertreten durch Hermann Scherchen. Es stellte sich als notwendig heraus, den Termin des Salzburger Festes etwas früher zu legen, als ursprünglich geplant war. *Die Salzburger Konzerte finden nunmehr vom 2. bis 7. August statt* mit den folgenden Programmen:

I. *Alban Berg:* Streichquartett op. 3.
Arnold Schönberg: »Die hängenden Gärten«, 15 Gesänge nach Stefan George.
Béla Bartók: Zweite Sonate für Violine und Klavier.

II. *Florent Schmitt:* »Sonate libre en deux parties enchaînées« für Violine und Klavier.
OthmarSchoeck: Vier Hafis-Lieder op. 33.
Miaskowsky: Dritte Klaviersonate.
Urjö Kilpinen: Lieder.
Ernst Křenek: Viertes Streichquartett.

III. *Sergei Prokofiew:* Ouvertüre über jüdische Themen, für Klarinette, Streichquartett und Klavier.
Fidelio Finke: Eine Reiterburleske für Klavier.
Maurice Ravel: Sonate für Violine und Violoncello.
Philipp Jarnach: Sonatine für Flöte und Klavier.
Eduard Erdmann: Sonate für Violine allein.
W. T. Walton: Streichquartett.

IV. *Leos Janaček:* Sonate für Violine und Klavier.
Arthur Bliss: Rhapsodie für Flöte, englisch Horn, Streichquartett, Baß und zwei Stimmen.
Albert Roussel: Divertissement für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn und Klavier op. 6.
Sem Dresden: Sonate für Flöte und Harfe.
Lord Berners: Valses Bourgeoises für Klavier vierhändig.
Emerson Whithorne: New York Days and Nights, für Klavier.
»On the Ferry«.
»A Greenwich Village Tragedy«.
»Times Square«.
Igor Strawinskij: 3 Stücke für Streichquartett.
Concertino für Streichquartett.

V. *Arthur Honegger:* Sonate für Viola und Klavier.
G. Francesco Malipiero: Zwei Sonette von Berni.
Karol Szymanowski: Zwei Hafis-Lieder.
Manuel de Falla: Zweites Streichquartett (in Vierteltönen).
Paul A. Pisk: Zwei geistliche Gesänge.
Ferruccio Busoni: Fantasia contrappuntistica für zwei Klaviere.

VI. *Darius Milhaud:* Viertes Streichquartett.
Françis Poulenc: »Promenades« für Klavier.
Mario Castelnuovo-Tedesco: Il Raggie verde Cipressi.
Ch. Koechlin: 5. Sonatine für Klavier.
Manfred Gurlitt: 5 Gesänge mit Kammerorchester op. 17 und 18.
Zoltan Kodály: Sonate für Cellosolo op. 8.
Paul Hindemith: Klarinettenquintett.

Dr. H. Leichtentritt

TODESNACHRICHTEN

AUGSBURG: Im Alter von 71 Jahren starb *Johann Stunicko*, der frühere langjährige Direktor der Augsburger Musikschule.

DRESDEN: Im Alter von 57 Jahren verstarb *Albin Trenkler*. Der Verstorbene wirkte lange Zeit als Kapellmeister in Königsberg, Magdeburg und Elberfeld. Nachdem er in Basel Theaterdirektor gewesen war, war er in Köln seit 1905 Opernkapellmeister und Konzertdirigent. Die letzten Jahre betätigte er sich nur noch als Komponist.

PARIS: Im Alter von 63 Jahren ist am 30. Mai Kapellmeister *Camille Chevillard* gestorben. Er hat sich um die Interpretation der Opern Wagners besonders verdient gemacht. Er war es, der sämtliche Opern Wagners nach ihrer Wiederaufnahme in das Repertoire der Großen Oper dirigierte. Chevillard war der Schwiegersohn des ebenfalls um die Verbreitung der Wagnerischen Musik verdienten Kapellmeisters Lamoureux.

TURIN: Am 17. April verstarb hier der Geistliche *Dino Simero* (geb. 1872), Orgelschüler von Polibio Fumagalli in Turin, fruchtbarer Orgelkomponist und Theoretiker, Musikkritiker des »Momento« in Turin. Besonders beliebt ist seine »Canzoniere per bimbi«, 92 einstimmige Chorgesänge.

Am 25. April starb in Amerika auf einer politischen Propogandareise der frühere sozialdemokratische Abgeordnete *Guido Podrecca* (geb. 1865 in Vimercate). Langjähriger Musikkritiker des »Avanti« und zuletzt von Mussolinis »Popolo d'Italia« hat er sich 1885 bis 1900 große Verdienste als begeisterter Wagner-Apostel um die Popularisierung der Wagnerschen Musik in Italien erworben.

VOM BÜCHER- UND MUSIKALIEN-MARKT

BÜCHER

Ernst Brandt: Suite, Sonate und Sinfonie.
Walrad Guericke: Die Orgel und ihre Meister.
Fritz Meyer: Allerlei von der Violine.
Ernst Stier: Psychologie und Logik in der Musik.
Sämtlich im Verlag: Fritz Bartels, Braunschweig 1923.
Jörgen Forchhammer: Stimmbildung (1. Band, Stimm- und Sprechübungen). Verlag: J. F. Bergmann, München 1923.
Max Hasse: Der Dichtermusiker Peter Cornelius (2. Bd.). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1923.
Ladislaus Fábián: Claude Debussy.
Friedrich Munter: Ludwig Thuille.
Georg Schünemann: Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland.
Sämtlich im Drei-Masken-Verlag, München 1923.
Hermann Freiherr von der Pfordten: Der Musikfreund. Franckhsche Verlagsbuchhdlg., Stuttgart.
Karl Grunsky: Musikgeschichte seit Beginn des XIX. Jahrhunderts (I und II). Verlag: Vereinigung wissenschaftlicher Verleger Walter de Gruyter & Co., Berlin (Sammlung Goeschen).

MUSIKALIEN

B. J. Dale: Sonate op. 11 für Violine und Klavier. Verlag: Augener Ltd., London.
E. N. v. Reznicek: Streichquartett in d-moll. Verlag: Richard Birnbach, Berlin.
Reinhold Laquai: Streichtrio G-dur. Kleine Partitur.
Emil Frey: Zweite Sonate für Klavier, op. 36.
G. Wille-Helbing: Sonate für Violine und Klavier.
Werner Wehrli: Von einer Wanderung. 22 kleine Klavierstücke, op. 17.
Wolfgang Amadeus Mozart: Waldhorn-Konzert in Es-dur. Für Violoncell mit Klavierbegleitung. Herausgegeben von Joachim Stutschewsky.
Sämtlich im Verlag: Gebrüder Hug & Co., Zürich.
Ludwig Thuille: Neujahrslied.
Max Schillings: Letzte Bitte. (Lied.)
S. v. Hausegger: Säerspruch. (Lied.)
Leo Blech: Tanzlied.
Cyrill Kistler: Harmoniumschule, op. 76.
Albert Fuchs: »Selig sind, die in dem Herrn sterben.« Kirchliche Tondichtung für Soli, Chor und Orchester, op. 42.
Harmonium-Album. Sammlung ausgewählter Vortragsstücke.
Sämtlich im Verlag: Otto Junne, Leipzig.
Georg Frdr. Händel: Julius Cäsar. Klavierauszug. Für die deutsche Bühne auf Grund der Partitur der deutschen Händel-Gesellschaft übersetzt und neugestaltet von *Oskar Hagen.* Verlag: C. F. Peters, Leipzig.
Franco Alfano: Drei Lieder.
Giulio Bas: Kurze Sonate für Violine und Klavier.
Adriano Lualdi: Der Tod des Rinaldo (Dramatische Ballade).
Giacomo Orefice: Vier Lieder.
Ottorino Respighi: Sonate in h-moll für Violine und Klavier. Fünf Lieder (Deità Silvane).
Vincenzo Tommasini: Vier Melodien für gemischten a-cappella-Chor. Zwei Lieder.
Alceo Toni: Fünf Lieder.
Sämtlich im Verlag: G. Ricordi, Mailand.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten. Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Karl Haug, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

ZUR REAKTIVIERUNG DES PUBLIKUMS

VON

HANS SCHORN-KARLSRUHE

In der großen Tragödie unseres kulturellen Niedergangs und den dadurch bedingten eigenartig wirren Übergangszuständen des gesamten Kunstlebens ist die Musik, sonst die großartigste Überwinderin aller Gegensätze, nicht mehr das wichtige Instrument des psychischen Kontakts zwischen den Menschen: Unser ganzes Musikleben ist mittelpunktlos geworden, es krankt an dem Kompromiß, eine in Ehren älter gewordene Generation ertragen zu müssen und eine neue Jugend halb und halb nur dulden zu wollen. Nun sollte es freilich in der Musik wie bei den anderen Künsten niemals ein offiziell einseitig proklamiertes Ziel geben, bestenfalls hat nach Pfitzners Wort jeder einzelne Künstler seine Ziele. Aber bedauerlich bleibt es trotzdem, daß die gefährliche Divergenz zwischen Schaffenden und Aufnehmenden zu einem immer tiefer klaffenden Widerspruch getrieben wird, daß aus der Zusammenarbeit beider fast ein Auseinanderarbeiten geworden ist, daß heute ein Auseinanderbruch droht zwischen denjenigen, für die jene unter den Begriffen Klassik und Romantik zusammengefaßte Musik vermutlich der stärkere Magnet bleiben soll, und uns Jüngeren, die wir im gleichen Maße, wie wir uns von den Kunstidealen des ausgehenden 18. und 19. Jahrhunderts entfernten und sie als Bedingtheiten einer bestimmten Zeit erkannten, jetzt auch das Verlangen nach eigener, von der grauen Theorie älterer Zeiten befreiter Anschauung haben. Denn Vitalität heißt für uns immer noch die Voraussetzung aller Kunstbetätigung, und gegenüber dem von Konservativismus und Geschäftsgeist triefenden »modernen« Musikbetrieb scheint uns nur das Musikleben zeitgemäß, das auch tatsächlich den Zusammenhang mit Gegenwart und Umwelt zu wahren, sich selbst einen ureigenen Rahmen zu schaffen und dadurch vor Stagnation zu bewahren weiß. Wäre die mißtrauisch suchende und doch nach Glauben dürstende Stimmung wenigstens echt, so könnte man kaum jetzt etwas dagegen einwenden, auch wenn wir zur Lebendigerhaltung unserer geistigen Kräfte gerade die Musik, dieses wichtigste unserer unpfändbaren geistigen Güter, als Anregungsmittel noch so sehr brauchen. Aber gar viele, die sich heute ihrem wieder elastischer gewordenen Vordringen nach unbekannten Zielen hindernd in den Weg stellen, kämpfen in dem an sich notwendigen Gefechtsgang kaum vom Standpunkt des Gegenwartskulturmenschen gegen sie mit retrospektiven Betrachtungen an, die leider eine recht intransigente Haltung verraten. Denn nachdem die Spaltung in die zwei Kontrastfarben des Klassizismus und Modernismus eine geistgeschichtliche Tatsache von ungeheurer Tragweite geworden ist, hat es wenig Sinn, in gehässigem Streit und gegenseitiger Verhetzung das Kontrast-

spiel fortzusetzen, das nur die Unproduktivität und Wesensungleichheit eines fassungs- und kritiklosen Publikums beweist, das sich gegen die aufschwelende Spannung der sonderbaren Schwärmer wieder einmal ereifert, ganz ähnlich der berüchtigten Bulldogenpresse früherer Zeiten, die, so unmusikalisch sie war, dennoch ehrlich Ringende ebenso wie vom Modernitätsschwulst Befallene zu beißen verstand. Damals gab die Entwicklung in ihrem bekannten klassischen Verlauf denen recht, die nicht der zufälligen Musikmode folgten, sondern wirklich ernstes Musikinteresse hatten; auch das Publikum folgte schließlich der »neuen« Richtung und ließ die Streiter im Stich. Dies eine Beispiel ist typisch für den Zweck solch dialektischer Zänkereien, die, anstatt den verkommenen Musikgeschmack zu läutern und zu gesunden, nur aus Mangel eines eigenschöpferischen Gesichtspunkts, den man eben auch bei den Aufnehmenden voraussetzen müßte, die kastenmäßige Abgeschlossenheit begünstigen und vom Wesentlichen abziehen und ablenken. Und viele, die heute — dabei einem Selbstschutzmittel der trägen Natur oder mehr der Stimme der Notwehr als der sachlichen Kritik folgend — über das moderne Unheil einfach hinwegleben und -hören wollen, tun es, weil sie als Außenstehende die Zäune zwischen den einzelnen Stilgattungen immer für höher zu halten pflegen, als sie eigentlich sind, weil sie mit einer gewissen Hündchentreue an einer vermeintlich feststehenden Tradition kleben, ohne zu bedenken, daß es neben dem historischen Sachverhalt auch noch einen ästhetischen gibt, der Altes sicherlich immer wieder neu machen, aber ebenso bestimmt das Neueste und Jüngste auf die Stufe des Alten stellen kann.

Gerade die Entwicklung der Musik in den letzten Jahren hat uns dahin belehrt, daß man das Trennende zwischen den beiden Hauptströmungen nicht mit Schlagworten wie klassisch und modern einfach klarlegen und abtun kann. Diese grobe Scheidung, die mehr oder weniger willkürlich je nach freiem Willensentschluß gezogen werden konnte, ließ freilich allzuviel Raum für verständnislosen Kampf, mußte aber einer feineren Erkenntnis der grundsätzlichen Gleichheit alles musikalischen Werdens weichen, je wahrscheinlicher es wurde, daß das Nacheinander der Kulturepochen zugleich ein In- und Durcheinander ist; denn je mehr sich eine verblüffende Paarung des musikalischen Expressionismus mit Primitivem vollzog, desto deutlicher zeigte es sich, wie tief die Wurzeln gerade des zeitgenössischen Schaffens sich wieder in die Sphäre der ältesten Musik senkten und fast eine Klassizität der Gotik begründeten. Schon deshalb gehört zu den unzureichenden Darlegungen des Unterschieds zwischen »moderner« und »klassischer« Musik die aus den Niederungen des Fanatismus geborene und immer wieder nachgesprochene Behauptung und überspitzte Antithese, der moderne Künstler streiche die klassische, nachklassische, alt- und neuromantische Fülle des Klangorganismus zu einem Gerippe zusammen, das viel zu weit außerhalb der bisherigen

Wirkungserfahrungen aller Musik liege, um überhaupt noch Erlebnisbedeutung und Daseinsfähigkeit zu haben. Diese Neuerer sind jung, aber nicht fundamentlos, und dann muß man außerdem selbst vieles Modernste nur einmal als das Provisorische unseres jetzigen eigenartigen Zustands begreifen lernen, in dem naturnotwendig bisher künstlich überbrückte Gegensätze mit vehementerer Gewalt zum Vorschein kommen und zwei kulturelle Wesenslinien wie im Schnittpunkt zusammentreffen. Es ist außerdem bekannt, daß in so vulkanischen Zeiten, wie wir sie durchleben, sich Ideen, auch wenn sie noch so sehr verblüffen und faszinieren sollten, zehn- und zwanzigmal schneller abnützen als in den uns entschwundenen Perioden einer normal verlaufenen Entwicklung. In jenen erhabeneren Zeiten, wo man die Kunst heroisch nahm und auch das Wort »Musiker« noch in seiner vollen emphatischen Bedeutung kannte, hat man eine ähnliche Verkehrung der Proportion mit dem Namen des Tragischen ausgezeichnet, heute muß man mit der gefährlichen Tatsache einer oft problematischen Neuerungssucht paktieren lernen und zum anderen auch verstehen können, warum der letzte Modernismus mitunter das Bild eines Knäuels bietet, bei dem die mitinteressierte Umwelt vergeblich nach lösenden Fäden sucht und vorerst keine Ansatzpunkte zu finden vermag. In der nach 1900 aufsteigenden Generation, soweit sie sich überhaupt noch künstlerisch schaffend oder genießerisch betätigt, gibt es ja nun trotzdem einsichtsvolle Menschen genug, welche die unter solch pomadiger Phrasendrescherei und absichtlicher Pointierung einer Antinomie besonders schwer leidende junge Kunst nicht insgesamt in kompletter Unbekümmertheit um ihre natürlichen Freiheits- und Entwicklungsrechte als Degenerationserscheinung redigieren, besserwissende Leute, die nicht nur ihre Opposition zu allem Offiziellen billigen, sondern auch den Werdegang der jüngsten Kunstmusik mit aufrichtigem Verständnis begleiten. Sie korrigieren derlei gedankenlos weitergeschleppte Vorurteile und begnügen sich solch kindischer Kunstauffassung gegenüber durchaus nicht mit peripherer Kritik; sie arbeiten den in unbegreiflicher Verkennung aller Tatsachen aufgestellten gegenstandsfeindlichen Behauptungen entgegen, ja sie sprechen sogar recht absichtlich gegenüber dem Genrehaften einer ehemaligen Bürgerkunst und der ungeistigen Haltung höfischer Observanz heute wiederum von einem sehr ernst zu nehmenden ethischen Faktor, wo andere bestenfalls ein aus halbbewußtem Seelendusel Geborenes gelten lassen wollen. Paul Bekker z. B. hat auch schon die mehr als riskante Erbschaft angetreten, dies Neueste mit theoretischen Ausführungen zu unterbauen; er hat festgestellt, daß unsere Klangvorstellungen und bisherigen Begriffe über Wesen und Art der Musik psychologisch bedingt gewesen seien, während die unheimlichen Zauberkräfte der Jüngsten auf eigentümlich physiologischer Erfassung der Klangwerte beruhen. Er hat in einer dem Aufsatz »Physiologische Musik« (Frankfurter Zeitung, 67. Jahrgang, Nr. 863) folgenden Auseinander-

setzung über »Erlebnis und Ausdruck« besonders auch auf den dem materialistischen Strebertum parallel durchbrechenden Gefühlsmaterialismus in der Kunst des 19. Jahrhunderts hingewiesen und die grausam verheerende Wirkung des Expressivo-Musizierens geschildert, sowie auf das aus der gefühlsdurchseuchten, gefühlsübersättigten Einstellung resultierende Nicht-Verstehenkönnen der neuen klanglichen Phänomene hingedeutet, aber auch dem willigen Hörer wenigstens nach Richtung und Ausmaß den rechten Weg für seine Grundposition dem neuen Stilprinzip und den neuen Klangqualitäten gegenüber fixiert, die das Gefühl zwar beherrschen, jedoch nicht mehr dem Gefühl versklavt sein wollen.

So kompromittierend aber diese seine sachliche Nüchternheit auch für den Attrappengeist des bürgerlich sentimental gewordenen Musikbetriebs sein mag, zweckhaft-nützlich kann sie erst werden, wenn eine andere dringliche Gefahr gebannt ist. Denn solange wir nicht imstande sind, ebenso energische Maßnahmen auch zur Hygiene der Musikaufnehmenden zu ergreifen, solange dem dilettantischen, auch in geschmacklichen Fragen völlig urteilslosen Gerede aller mit Musik in Berührung kommenden Schichten nicht die Spitze abgebrochen wird, ist kein wahrer Aufschwung unseres künstlerischen Lebens zu erwarten. Erst muß es noch gelingen, dem »Pöbel«, der aus einer gewissen Zwangsidentität mit seiner gesellschaftlichen Stellung noch so manche Konzertsäle bevölkert, Heilung von seiner Angstpsychose zu gewähren und aus ihm wieder ein elastisch aufnahmefähiges und -freudiges »Publikum« zu machen, einen weder nach Kapital noch nach gesellschaftlichem Rang abgestimmten Kreis also, dem das Hören und die ganze Beschäftigung mit Musik nicht wie jede sinnliche Wahrnehmung ein bloßes Aufnehmen, sondern eine eigene spontangeistige Mitarbeit bedeutet. Nachdem vor Jahrzehnten eine Trennung von Staat und Geist, von öffentlichem Dasein und Kunst eingetreten war, hat man längst wieder eingesehen, daß eine Festigung unserer musikalischen Kultur schon in der Schule beginnen muß (erste Forderung der dem preußischen Landtag jetzt überreichten Denkschrift). Aber selbst wenn durch systematische Schulung unserem jungen Nachwuchs auch das Zusammenfügen des Bewußtseinbildes aus mehr oder weniger unvollständigen akustischen Eindrücken wieder erleichtert werden sollte, so ist damit für die notwendige *Reaktivierung des Publikums* insgesamt nur wenig erreicht, d. h. für die intensiv gesteigerte Anteilnahme eines idealen Zuhörerkreises, der genügend Respekt vor der Objektivität der Kunst aufbringt, um auch die Musiker z. B. nicht mehr zu einer opportunistischen Verbeugung vor dem jeweilig doch subjektiven Geschmack und seiner Selbstzufriedenheit zu verpflichten. Ein kameradschaftliches Vertrauensverhältnis muß hergestellt, das so nötige Konsumentenverantwortungsgefühl muß gehoben werden, der latente Konflikt zwischen Produzierenden und Aufnehmenden, der keinen Augenblick ruhen will und neuerdings wieder sehr akut, aggressiv und explosiv

wirkt, muß beseitigt werden. Überhaupt muß das Publikum, um sich den geistpolitischen und kunstmoralischen Einfluß zu sichern, der ihm immerhin nach seiner alten Kultur gebührt, erkennen, daß eine Narkose, selbst wenn sie klassische Ambition hat, nie schöpferisch sein kann; und die stete Betonung des klassischen Ideals ist ein Narkotikum, das nicht von der Verpflichtung entbindet, einen neuen eigenen geistigen Fruchtboden zu gewinnen, leidenschaftlichsten Anteil auch an dem Zeitgeschehen zu nehmen. Denn alles Nur-Klassische, alles Nur-Romantische atmet Lebensferne, ist nur-sehnsuchtsvolles Schwelgen im Gefühl, während den veränderten Verhältnissen entsprechend alle Kunst von heute das blutdurchpulste Leben ihrer Zeit zugleich in sich tragen will. Gerade die jungen Musiker sind dabei, in oft primitiven Formungsversuchen aus dem fragmentarischen Getriebe ihres Alltags, aus der stückwerkhaften Wirrnis ihres und unseres Lebens ein neues Überzeitliches zu gewinnen. Sollen sie nicht auf das Verständnis des heutigen Geschlechts rechnen können, wenn sie mit dem fetzenhaft und bruchstückweise täglich und stündlich erlebten Leben irgendwie fertig werden wollen? Geht die Mitwelt wirklich in unerträglich falscher Überheblichkeit und katastrophaler Hilflosigkeit an denen vorüber, welche die Bilanz unseres Schicksals erneut zu ziehen und die sinnlose Fülle der täglichen Eindrücke wieder sinnvoll auszukristallisieren versuchen?

Diese Dinge liegen offen zutage; sie sind vielfach das wichtigste Tagesproblem und der Durchleuchtung wert durch eine alle schillernde und verschwommene Begriffsgaukelei und alle gelehrt klingenden Phrasen meidende Musikpolitik, die als reale »Kunst des Möglichen« eben schnellstens bemüht sein muß, einen sorgfältiger vorbereiteten Boden der Gemeinschaftsarbeit zu gewinnen, einerseits um die Musik nicht noch mehr zum Modeobjekt des Gesellschaftsgesprächs und zum Paradestück aller Bildungsphilister werden zu lassen, andererseits um in meßbarer Entfernung den jungen Triebkräften wirklich zu helfen, die für ihre Werke nichts anderes als ein Neuerfassen der Musik aus unserem Zeitbewußtsein fordern, die jedoch verkümmern müssen, wenn nicht bald eine Änderung dieses jetzigen unhaltbaren Zustandes eintritt. Die Zukunft der Musik steht also in diesem Augenblick auf dem Spiel, und es geht um die Frage, ob die Musik wieder zum produktiven Wertobjekt des gesamten Volkes werden soll oder nicht. Die »imaginäre Scheidewand«, die sich da immerfort zwischen Kunstwerk und Hörerschaft aufrichtet, und die nur durch innere Umschaltung weggenommen werden kann, hat nun ihre stärkste Stütze in dem durch den Zeitgeist hervorgerufenen Widerstand der öffentlichen Meinung, und den geistigen Fähigkeiten der breiten Masse wiederum zeigt sich — von den wenigen urteilsfähigen Exponenten abgesehen — die modernste Musik nur deshalb unzugänglich, weil sie dem Wesen des heutigen Menschen überhaupt widerstrebt, der dem Geist und allem ursprünglichen Leben entfremdet ist und auch in der Musik sich lieber mit dem Surrogat seines Zeit-

geistes begnügen würde, wenn er hier nicht unter dem Gesetz des Beharrungsvermögens götzendienerisch wenigstens an eine bestimmte Tradition noch gefesselt wäre. Aber das ist gerade ein Beleg für den Bildungsbetrug unserer Zeit, für die Hohlheit und Verlogenheit unseres sogenannten gegenwärtigen musikalischen Lebens, daß es sich in unfruchtbarer Kunstüberwachung erschöpft, daß so ziemlich in jedem Konzertsaal ein Tribunal errichtet wird, das sich die Macht zuerkennt, über künstlerische Wohlanständigkeit zu entscheiden. Wozu das alles, wenn abseits von dem spezial-wissenschaftlichen Interesse der paar Fachleute das große Publikum für die ästhetische, modernste Musikerkenntnis doch nichts übrig hat, obwohl diese als eine aller zeitbedingten Kunstentwicklung gleichlaufende Evolution nachzuweisen und wie jede wirkliche Revolution aus innervölkischen Spannungen entstanden ist? Solange dieses Mißverhältnis besteht, ist es unmöglich zu denken, daß sie wirklich berufen sein sollte, uns durch die Weltkrise hindurchzuleiten, ist ein allerorten bemerkbares Wiederaufleben der echten Romantik unglaubhaft, weil es sich einfach mit dieser resignierten Zeitstimmung und ihren offenbaren kulturellen Zerfallsmomenten nicht verträgt. Leider fragt es sich heute schon fast nicht mehr, welchen Weg die junge Musikgeneration gehen will, sondern welchen Weg sie noch gehen kann. Genau dieser Situation entspricht es, daß das kammermusikalische Element für unsere Epoche spezifisch ist. Aber selbst wenn auf diesem zunächst bescheidenen Gebiet die Musik eine neue Führung unternimmt, sollte doch trotz der auch aus verschiedensten anderen Motiven herauswachsenden Abneigung oder Anteilnahme alles, was im Auf und Ab, im Nachlassen und Wiederansetzen aus der ständigen Reibung erzeugt wird, mehr positiv als negativ sein, d. h. es müßte das anfänglich noch so schwer Abwägbare Anlaß zur Freude am Neuen, zum tatkräftigen Miterleben eines Zukünftigen geben, diese aufquellende Fülle neuer Gedanken müßte in Hände herabfallen, die zwar nichts geben können als den Dank ihres Herzens. Doch die Hüter der ästhetischen Urteile beschränken sich auf das Mindestmaß ihres angeblichen Richteramts, sie verharren in schulmeisterlicher Einstellung zu den in vermeintlichem Künstlerdünkel Befangenen, sie wollen ihnen beweisen, daß die reale Beziehung zum Leben der Gesamtheit in ihren verfehlten Spekulationen und merkwürdigen Raritäten nie vorhanden war; sie dünken sich Kunstrichter und verneinen eine Kunst, die in ihrem Streben nach Welt-Erfüllung dem Leben selber allererst Wert und Bedeutung verleiht, sie sind Todfeinde ihrer Voll-Endungs-Tendenz und zwingen sie systematisch, zu einer Schablone zurückzustreben, zu der sie nach dem Wandel der Zeiten doch nicht mehr zurück kann.

Jede weitere Verbindlichkeit dieser transpersonalistischen Rückschlüsse und zeitbezüglichen Symptome muß, meine ich, mindestens jener innerlich immer noch gesund gebliebene Teil unseres Volkes anerkennen, von dem schon Heinrich Laube einstens annahm, daß er durch ungetrübten Kunst-

genuß vom innen und außen stets gleichgültigen Pöbel zum »Publikum« schließlich doch erzogen werden könne. Auch soziologisch ist es diesbezüglich nicht uninteressant, einmal gerade in diesem gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnis die Erscheinungen des künstlerischen Lebens des 19. Jahrhunderts einer rückhaltlosen Prüfung zu unterziehen und das äußere Gesicht seiner Musikgeschichte, das im wesentlichen von bekannt großen schöpferischtätigen Faktoren bestimmt scheint, mit dem inneren Gesicht seiner trügerischgrandiosen Entwicklung als Zivilisationszeitalter zu vergleichen, das denn doch auf ganz andere Reize reagierte. Für eine ernste Durchdenkung der wahren Sachlage ist da immerhin ein Brief Hölderlins (an seinen Bruder 1799) sehr bemerkenswert, der schon vor rund 125 Jahren vor dem grenzenlosen Mißverstand warnt, womit alle Kunst bei denen, die sie treiben, und denen, die sie bei ihrem Hervortreten vor einer buntgemischten Öffentlichkeit genießen wollen, herabgewürdigt wird: »Man hat schon soviel gesagt über den Einfluß der schönen Künste auf die Bildung der Menschen, aber es kam immer heraus, als wäre es kein Ernst damit, und das war natürlich, denn sie dachten nicht, was die Kunst ihrer Natur nach ist. Man hielt sich bloß an ihre anspruchslose Außenseite, die freilich von ihrem Wesen unzertrennlich ist, aber nichts weniger als den ganzen Charakter derselben ausmacht; man nahm sie für Spiel, weil sie in der bescheidenen Gestalt des Spiels erscheint, und so konnte sich vernünftigerweise keine andere Wirkung von ihr ergeben als die des Spiels, nämlich Zerstreuung, beinahe gerade das Gegenteil von dem, was sie wirket, wo sie in ihrer wahren Natur vorhanden ist. Denn alsdann sammelt sich der Mensch bei ihr, und sie gibt ihm Ruhe, nicht die leere, sondern die lebendige Ruhe, wo alle Kräfte regsam sind und nur wegen ihrer innigen Harmonie nicht als tätig erkannt werden. Sie nähert die Menschen und bringt sie zusammen, nicht wie das Spiel, wo sie nur dadurch vereinigt sind, daß jeder sich vergißt und die lebendige Eigentümlichkeit von keinem zum Vorschein kommt.« Soweit Hölderlin, dessen gewichtige Worte übrigens in der jüngsten Zeit des geistigen Asthmas Walther Rathenau so wiederholte: »Was den Furchtmenschen unrettbar verrät, ist, daß er sich amüsieren kann. Der Furchtfreie kennt die Freude, die Begeisterung, auch den Rausch, die Völlerei — aber er ist nicht amüsabel. Sich amüsieren, noch besser, sich zerstreuen, heißt: durch Surrogate seine Misere zu vergessen suchen.« Das 19. Jahrhundert hielt, was leider die typische Prognose Hölderlins erwarten ließ. Dies Zeitalter stellte sich zwar ganz auf den Fortschritt der Technik, der exakten Wissenschaften und des Wirtschaftslebens ein, auch in seiner Weltanschauung; aber sein Kunstempfinden entsprach kaum dieser neuen Existenz. Rathenaus trauriger Epilog bestätigt, wie wertblind und schwächlich ein Geschlecht geblieben ist, das schließlich in der Betonung des Äußerlichen und Phraseologischen Zuflucht suchte. Hier sind die Ursachen prägnant angedeutet, warum dieses Jahrhundert den Bestand unseres

kulturellen und geistigen Lebens so stark gefährdete, sie erklären auch die abwegige Entwicklung, die darin vor allem die Musikübung nahm. Denn der philisterhafte Zeitgenößling ambitionierte von der Kunst im Grunde nichts weiter als eine Multiplikation des schon Bestehenden, und so entstand in dieser überreifen Kultur, auf die auch das Gewicht zu schwerer Erbschaft drückte, aus Notwehr ein starkes Mißtrauen gegen Talente. Wie in der von der Last gewaltiger Vergangenheiten gebeugten Literatur das Talent ebenfalls verdächtig wurde, hat eben erst Hermann Bahr festgestellt, und ganz ähnlich geriet der oberflächliche und intrigante Musikbetrieb in fürchterliche Enge; allmählich hat sich die Lebensluft dieser dadurch bequem gewordenen Musikübung so verdünnt, daß wir rückblickend fast von einem Leerlauf sprechen können. Eine vom Leben ziemlich isolierte »Salonkunst« einer dünnen Oberschicht blieb übrig, der die große Masse des musikliebenden Volkes immer mehr entfremdet wurde. Ohne Zweifel vernachlässigte aber diese Zeit, die wohl noch das Musikalische der Musik liebte und eine anerzogene Musikalität mitschleppte, nicht nur die so wichtigen volkstümlichen Komponenten, sondern vergaß darüber auch die Wirkungstiefe des künstlerischen Erlebnisses überhaupt. Als kunsthaltig wurde schließlich angesehen, was irgendwie genießbar mit den egoistischen Wünschen des Publikums — der bestia triumphans — korrespondierte und möglichst eindeutig der Aufwärmung seines Gemütslebens diente. Was zur qualitativen Mehrung der bisherigen Kultur an den Musikakademien produziert wurde, fand bestenfalls Anerkennung, aber die wahre, das ganze Volksleben durchpulsende Volkskunst z. B. starb ab, da diese Atmosphäre keine günstige Disposition für den seelischen Kontakt mit dem Volke mehr gab, da auch die Komponisten selbst bald kaum mehr die kulturelle Verpflichtung zur Popularität fühlten, d. h. zur Wirkung der Kunst auf unser Volksgefühl. An Stelle aller auf psychische Veredelung und ethische Vertiefung abzielenden Grundsätze legten sie sich noch selbst, in dem Bestreben, auch diese Kunst von der größeren oder geringeren Freundlichkeit des »gebildeten« Publikums abhängig zu machen, Fußangeln; denn in dem immer blendenderen Riesenumfang des äußeren Konzertapparates und in der spinnbeinigen Verzettelung an die Dimensionen tauchten neue Gefahrquellen auf, die dem doch schon recht bedenklich affizierten Bildungszweck der Musik und ihrer aufs Intime gerichteten Offenbarung gar nicht mehr helfen konnten. Einen moralischen Gewinn kann man sicherlich nicht nennen, daß das Problem von Angebot und Nachfrage so stets zugunsten jener Konzertbesucher entschieden wurde, die an der herkömmlichen Ausdrucksweise trotz ihrer bald maßlos übertriebenen und spröden Verwickeltheit festhielten und dadurch auch dem Musikleben besonders um die Jahrhundertwende den Stempel der wilhelminischen Ära aufdrücken halfen. Karl Ludwig Schleich machte dazu einmal die feinsinnige Bemerkung: »Bescheidenheit ist weise und wirkt tief, Arroganz blendet und hat nur Oberflächenglanz.«

Und wie er eine reichliche Dosis Anmaßung bei Wagner fand, der die zweite Hälfte des Jahrhunderts beherrschte und doch nur eine neue imperialistische Opernform schuf, so kann man auch auf dem einzigen neuen Gebiet, das sich die Kunst des Jahrhunderts eroberte, und wo auch das Publikum sich nicht ganz am längst Gewohnten mehr ergötzte, sich nicht genügsam auf das schulmäßig Erlernte und für den so bescheiden gewordenen europäischen Kulturkreis Zurechtgemachte eigenwillig beschränkte, nur einen sehr doppelseitigen Fortschritt erkennen: denn was nicht klassische Stilmaskerade war und doch gefallen wollte, ward eben mondsüchtige Leidenschaftskletterei, ganz im Sinne der erotischen Verlogenheit der Gesellschaft und ihrer unersättlichen Begierde, die, auf eine Sensation ihrer Herzen bedacht, gerade die Musik in eine teilweise sexuelle Hörigkeit ohnegleichen zwang, und dadurch die Kurve ihrer Empfindungsmalerei oft der rein äußerlichen Reizbefriedigung bedenklich näherte. Man kann da im 19. Jahrhundert ganz allgemein fast von einer epidemisch verbreiteten Manie sexueller Entartung sprechen, die ihre letzten Nährwurzeln schon bei Berlioz, Schumann, Wagner hat. Neben bestrickend harmonischem Ausbau lag eine an sich bemerkenswert dokumentierte Erlebnis- und Eigenkraft zweifellos in der Erweiterung des musikalischen Horizonts durch das stark erotische Motiv, in dessen Verhaltenheit und Zagheit anfänglich viel Anmut schimmert. Nachher wurde aber das Liebesleben als Stimulanz der Produktion von einem wahrhaft naturalistischen Expressionismus derart dämonisch vergröbert, daß die Umhüllung bald wichtiger ward als das Umhüllte, daß auch dieser überwiegende Einfluß des Königs Eros in der Hauptsache destruktiv werden mußte. Verballhornung und geschäftstüchtige Travestie mißbrauchten dies fraglos bedeutsame Element und Anregungsmittel der künstlerischen Phantasie, bis es, nach alberner Geschmacklichkeit frisiert, entweder als amouröse Episode im seichten Operettenfahrwasser endete oder bei den Menschen der Schnapsdestille, des Kabaretts und der Zotenbude ebenso willig Gehör fand, und damit freilich für eine ernst zu nehmende Kunst vorzeitig verloren ging. Es will nicht viel besagen, wenn dieser schnell abgleitenden Entwicklung gegenüber dieselbe sensitive Erregbarkeit der Erotik noch im gleichen Jahrhundert Musiker wie Bruckner und Mahler in stürmischer Leidenschaft und verzweifeltem Leidenskampf wieder zur fern-irdischen Liebe, zur glückhafteren Religiosität und ins Kosmische gehobenen Philosophie geführt hat. Beides sind Ausnahmeerscheinungen ihrer Zeit, wie übrigens auch Reger, der die antike Klassik in verwildertes Barock überführte; ihre Ideale — die jetzt mählich beginnende Wirksamkeit beweist es deutlich — tendieren schon nach dem 20. Jahrhundert und sind die durchaus logische und organische Weiterführung der Ausdruckswandlung; daher will ihr meist vorwärtsgerichteter neuer Stil auch nicht eine frühere Welt, ein verlorenes Paradies zurückträumen, sondern stellt sich mehr auf modern-unsentimentale, abstrakte Schönheit

ein, so sehr auch ihre Klangvorstellungen noch harmonisch gebunden erscheinen.
Nun hat ein Sturm diese ganze Welt doch umgekrempelt, die wie ein Schlinggewächs sich in ihrem eigenen Eingeweide verfing. Eine neue Zeit ist angebrochen, welche die aus dem großen und weiten Weltbürgertum der Klassiker zusehends verengte und hart verklemmte Bürgerlichkeit abschütteln will, eine zwar erst schwankende, hilflose, suchende, die Welt vorläufig im Wirbel drehende Zeit, deren künstlerische Echtheitszeichen aber immerhin Wechsel und Bewegung sind. Und die junge Generation der Komponisten will Mörtelträger am Neubau dieser Zeit werden, sie hat sich durch Selbstüberwindung zur Einsicht der ablösenden Aufeinanderfolge der starren Gesetzmäßigkeiten durchgerungen und den Sinn des ewigen Kampfes wieder verstanden. Aber diese Jugendlichen können nur führen, wenn sie in der Überzeugung bestärkt werden, daß sie führend vorangehen müssen. So wächst sich das Führerproblem zunächst wiederum zu einem Problem der Geführten aus, die eine Mitverantwortung tragen, die endlich begreifen sollten, daß ein Rebell nur dann aufsteht, wenn eine Herrschaft zu alt und zu brüchig geworden ist. Doch da ist zugleich die Klippe, an der sie scheitern müssen, wenn das Publikum jetzt nicht ebenfalls zur Selbstbesinnung gebracht wird, wenn in der großen Erschütterung unserer Zeit nicht der Verputz abfällt, der es nach dem gefährlichen Grundsatz quieta non movere noch weiter an dem familiären Pathos seiner bisherigen Kunstauffassung festhalten läßt. Eine radikale ästhetische Desinfektion der Musikschlemmerei von gestern tut not; der Kunstgenießer muß wieder zum Kunstgenossen werden, sonst ist die Klippe nicht vermeidbar; aus den vielen Eigensüchtigen müssen wieder Sehnsüchtige werden, deren Blut ebenso heiß und schnelläufig fließt. Also weg mit der egozentrischen Denkungsart, die in hoffnungsloser Fehlbewertung die jugendliche, wenn auch manchmal umstürzlerische Musik nur als ein untergeordnetes Begleitsymptom ansieht! Man stelle im Gegenteil die modernen Malafikanten als aktiven Faktor in die Debatte ein, dann ist auch die Gefahr der Inzucht des Künstlerisch-Geistigen gebannt, die uns sonst bedroht. Zugleich ist es auch hohe Zeit, an eine großzügige Erlösung der handarbeitenden Volksschichten aus der materialistischen Verdumpfung ihres Lebensgefühls gerade durch die Musik zu denken, wozu der Asphaltmensch von heute infolge der so öden Durchschnittssucht und Minderwertigkeitspsychose, die nur in der Begeisterung für Altbekanntes kaum zu überbieten war, schon gar nicht kam. Sobald aber die Vertreter der Intelligenzpartei als typische Vollstrecker eines ungesund nervösen Zustandes nicht mehr für sich allein Anspruch erheben, durch vollkommene Verabsolutierung der kollektiven Werte, die allerdings in dem ihnen nur geläufigen Begriff Klassik stecken, für die künftige Ausprägung des musikalischen Geschehens und für das Erbe des musikalischen Gutes aus großen Vergangenheiten gleichzeitig zu sorgen, und nicht mehr einer organisch

weiterbauenden künstlerischen wie demokratischen Gesellschaftsordnung aus dem Wege gehen, dann werden auch alle jene herrlichen älteren Werke, soweit deren laue Tonatmosphäre nicht unbedingt dem Ohr des heutigen Hörers ihre Zeitlichkeit kundgibt, wieder in hellerem Lichte erstrahlen. Deshalb auch darin weg mit der feigen Politik der Impotenz, fort mit dem paradoxen Vorstellungszwang, nur das Alte sei gut, alles Neue aber schlecht: denn der Geist entscheidet, der die Materie formt. Es besteht ja keinerlei Aussicht, auf die Dauer den dem zeitgenössischen Schaffen durch reaktionäre Abwehr zugefügten Schaden in einen Gewinn für die Klassiker selbst umzusetzen. Deren Werke benötigen absolut nicht der einseitigen Verherrlichung, die nur das für »Kultur« hält, was für Gefühl und Geist ihre Gesetze nachleiert; sie werden ohnehin auch künftig uns mit Ehrfurcht und ästhetischem Behagen erfüllen, je weniger sie als periodisch wiederkehrende Gaben zu Schlachtopfern werden, je stärker die künstlerischen Wellenlinien als Essenz der Gegenwart nach ganz anderen Seiten und Richtungen ausschlagen. Wer sich eine gewisse Unparteilichkeit gewahrt hat und nicht der geistigen Klausur unterworfen ist, wird leicht die Brücke finden, die dennoch von der einen zur anderen Welt führt. Karl Scheffler, der bekannte Berliner Kunstschriftsteller, meint, der Mensch könne sich auf die Dauer nur in der von ihm selbst jeweils reich und reif durchstilisierten Landschaft wohlfühlen. Gilt in der Musik nicht dasselbe? Nur jene Musik wird den Menschen vollauf befriedigen, in der den Rhythmen seines Innern der Rhythmus des Gesamtlebens antwortet, der höchst lebendig die Stunde beherrscht. Deshalb muß, wer diese Gegenwart in ihrem Lebensnerv durchempfinden will, gerade mit den jüngsten Kräften ihre jugendliche Sehnsucht nach großem, aus der Zeit geborenem Schöpfertum teilen, er darf wohl gelegentlich rückschauend auch Vergangenes genießen, nicht aber aus dem wohlassortierten Lager der früheren Literatur allein das und jenes herauskramen und nachempfinden oder in arger Selbsttäuschung gar kopieren. Denn dann würde unsere an sich so schmächtige eigenschöpferische Kraft ganz versickern und damit müßte unsere künstlerische Lebensberechtigung — wenigstens als höchste Sublimierung vollmenschlicher Energie — von selbst aufhören, wir würden nie eine neue seelische Heimat finden.

RUDOLF MARIA BREITHAUPT

ZUM 50. GEBURTSTAG

VON

E. J. KERNTLER-BERLIN

In pianistischen und klavierpädagogischen Kreisen gibt es heute niemanden, der sich über die große Bedeutung dieses Namens nicht klar wäre. Ist doch sein Ruf seit Jahrzehnten schon weit über die Grenzen seines deutschen Vaterlandes gedrungen. Es scheint sogar, als ob seine Lehren und Prinzipien in verschiedenen auswärtigen Ländern bekannter und verbreiteter wären als im Inlande. Das beweisen die Musikseminare in Budapest, Wien, Moskau, Petersburg, sowie in der Schweiz, in Holland, Finnland, Dänemark, Schweden, Norwegen und Amerika, die nach seiner Lehre unterrichten.

Als vor ungefähr 20 Jahren *Breithaupts* grundlegende Lehren über Klaviertechnik zuerst in die Öffentlichkeit drangen, türmten sich hoch die Wogen der Sensation, die, wie bei einer jeden bedeutenden Neuerscheinung, aus echter Begeisterung und hartem Widerspruch gemischt waren. Sie glätteten sich bald, ohne daß die Gegner die Richtigkeit ihrer Ablehnung begründet hätten und ohne daß es den Anhängern nötig gewesen wäre, ihren Standpunkt gegen standhafte Gegner zu verteidigen. Man wurde nicht mehr angegriffen, man mußte sich daher auch nicht mehr wehren, sondern konnte ruhig auf der neugewonnenen Grundlage weiterarbeiten. In Fachkreisen ging man merkwürdig schnell zur Tagesordnung über, ohne Beschluß gefaßt zu haben. Der Bahnbrecher selbst und seine Jünger aber hatten keinen anderen Beschluß nötig als den ihrer neuen Erkenntnis. Der Sturmwind, der ehedem die Wogen aufpeitschte, ließ die Samenkörner der neuen Lehre fallen. Daraus entsproß nicht nur im gepflegten Garten der Schüler, sondern auch auf feindlichem Boden merkwürdig gute Saat. Hier reifte sie in dem Glanz und der Wärme einer neuen Sonne, die man ursprünglich nicht anerkennen wollte und deren wohltuenden Einfluß man doch stillschweigend walten ließ.

So kam durch die grundlegenden Prinzipien Breithaupts mit der Zeit an der ganzen »klavierspielenden Front« eine neue Haltung zum Ausdruck. Man spielte ganz anders — besonders tat und tut es die jüngere Generation. Für den Erfolg der Tatsache ist es fast einerlei, ob sie unmittelbar oder indirekt den Antrieb dazu gewann. Es verhält sich damit ungefähr wie mit vielen anderen Dingen, die man tut, ohne darüber zu sprechen. Man spielt eben wie man spielt, ohne zu sagen weshalb man es tut und woher man es hat. Das trifft erstens auf diejenigen zu, die durch das unsichtbare Fluidum der neuen Lehre und durch ihr eigenes, richtiges Talent unbewußt dazu kamen, zweitens aber und hauptsächlich auf den Kreis derer, die sich zuerst als Gegner behaupteten, dann aber die neuen Prinzipien bewußt annahmen, sie nach

eigenem Geschmack (nicht immer einwandfrei) umarbeiteten, um sie schließlich als eigenstes Werk hinzustellen und zu verbreiten. Wie dem auch sei, der Samen der Breithauptschen Grundprinzipien ist auf klavieristischem Boden fast überall zur erfreulichen Saat gediehen.

Was sind nun die Grundprinzipien dieser Lehre, die damals bei ihrer ersten Veröffentlichung solche Sensation hervorriefen?

Breithaupt selbst, der durch Beobachtung der Spielweise unserer größten Klavierspieler weit mehr auf induktivem als auf analytischem Wege die Grundprinzipien seiner Lehre gewann, bezeichnet sein für die Praxis wichtigstes Lehrbuch als »*die Grundlage der natürlichen Klaviertechnik*« und damit die natürliche Art des Klavierspielens als die richtige. Worin besteht nun die Natürlichkeit des Klavierspielens? Man kann auch gleich sagen, daß diese Natürlickheit bei einer jeden musikalischen Darbietung dieselbe sein muß. — Sie muß also — im allgemeinen genommen und bezüglich der Einstellung auf die technische Seite — dieselbe sein, wie die natürliche und richtige Art des Singens, des Violinspielens, des Flöteblasens usw. Der Widerspruch zwischen Kunst und Natur ist nur scheinbar. Die Kunst und eine jede echte künstlerische Darbietung (wir wollen uns hier nur auf die musikalischen beschränken) klingt in ihrer Vollendung *natürlich* und wirkt wie eine *Naturgewalt*. Die Forderungen liegen klar vor uns: Gesang- oder Instrumentalkunst soll natürlich, frei, ungezwungen, selbstverständlich und überzeugend klingen und ebenso wirken. Wie kommen wir aber dazu, aus unserem Spiel die Unnatur, die Unfreiheit, den Zwang und die Hemmungen, den Widerspruch und die Zweifel zu bannen? — Dazu den Weg uns klar und übersehbar gezeigt zu haben, und auf diesem Wege uns über alle Klippen und durch jede Gefahr erfolgreich zum Gipfel führen zu können, ist das große persönliche Verdienst Breithaupts. Der Weg ist folgender: innerste Konzentration auf die zu leistende Arbeit, Ausnützung sämtlicher uns zu Gebote stehenden Kraftquellen und Bewegungsmöglichkeiten, sowie äußerste Ökonomie bei ihrer Anwendung. Aus diesen Grundbedingungen, die wiederum in engster Wechselbeziehung zueinander stehen, ergibt sich alles. Die Konzentration ist die psychologische Quelle — der künstlerische *Wille* zum Weg, wovon in erster Linie alles abhängt — da das Klavierspiel in erster Linie eine psychologische Funktion ist und nur durch die Übertragung des gestaltenden Willens auf den Bewegungsapparat zur physiologischen Leistung wird. Diese psychologische Konzentration, dieses künstlerische Sichversenken in die Aufgabe findet in dem leicht verständlichen Bild seine Vollendung: der *ganze* Mensch soll klavierspielen, geleitet von Kopf und Herz bis in die äußersten Fingerspitzen, und wenn man die Pedalbehandlung berücksichtigt, sogar bis in die Zehenspitzen. Das trifft wiederum auf eine jede musikalische Reproduktion zu. Ich erwähne bloß die von berühmten Gesangsmeistern mit Recht so betonte Bedingung: der singende Mensch soll

klingender Ton sein vom Kopf bis in die Fußspitzen. So soll der Klavierspielende selbst auch *nur Ton* sein, Musik in bestem Sinne. Der psychologisch gestaltende Wille durchläuft bei der Umgestaltung in Bewegungsform die verschiedensten Bewegungsapparate, bis er zur Bildung des Tones gelangt. Dieser ganze Bewegungsmechanismus wurde vor Breithaupt — mit Ausnahme der Hand und Finger — praktisch ganz außer acht gelassen. Und somit kommen wir zur oben angeführten zweiten und dritten Bedingung, die beide voneinander gar nicht getrennt werden können, nämlich zur Ausnützung sämtlicher uns zu Gebote stehender Bewegungsmöglichkeiten und zur Haushaltung (Ökonomie) bei ihrer Anwendung. Nehmen wir hier gleich das Prinzip der Ökonomie vorweg: mit der verhältnismäßig kleinsten Arbeitsleistung den größtmöglichen Klangeffekt zu erreichen.
Die Handhabung des physiologischen Bewegungsapparates vom Standpunkt der ökonomisch richtigsten Ausbeutung ist das Gebiet, wo Breithaupt als erster und in seiner Weise einziger den ganzen Bewegungsmechanismus auf physiologischer Grundlage klarlegte und uns zur Verfügung stellte, wo seine wichtigsten Neuentdeckungen vorliegen und worauf sich der weitaus größte Teil seines Lebenswerkes bezieht. Im Rahmen dieser Abhandlung ist es leider unmöglich, näher auf die sehr wichtigen Einzelheiten einzugehen, wir können fast nur Schlagworte nennen, die allerdings dem Fachmann seit langem geläufig und für Pianisten sicher auch verständlich sind. Zu seinen wichtigsten Neuerungen auf diesem Gebiet gehört vor allem: die Beseitigung der starren Fessel- und Isolierübungen der Finger, des versteiften, festen Armes, der übertriebenen Fingerstreckung, der berühmten und berüchtigten *»stillstehenden Hand«*. An Stelle dieser *unnützlichen* und sehr oft schädlichen Bewegungen tritt der *ineinandergreifende*, alles umfassende *Bewegungskomplex* des ganzen Mechanismus, der Rumpf-, Rücken-, Schulter-, Oberarm-, Unterarm-, Hand und Fingermuskulatur. An Stelle des falschen Muskelspannungsprinzipes tritt das Gesetz der *Entspannung*, das *Loslassen* und *Freimachen*. Der Entspannungszustand bezieht sich zunächst auf die Ruhestellung und wird nur durch zeitweilige, momentane Muskelanspannung zwecks Arbeitsleistung aufgehoben. Letztere erfolgt passiv, und die dafür angewandte Muskelanspannung weicht sofort wieder dem Entspannungszustand. Sehr wichtig für die Ökonomie im Gegensatz zu den Dauerspannungen der Schulen und Methoden des vergangenen Jahrhunderts. An Stelle der aktiven Spannkraft tritt elementar die *passive Schwere* des gelösten Armes. Daran reihen sich die hieraus sich ergebenden Bewegungsformen, wie die *schwingende, rollende, kreisende, sich streckende, gleitende Bewegung* des Armes und der Hand. Dahinein ist die *mitschwingende Bewegung der Finger* einzuordnen mit ihren losen, schlanken Streck- und Schwingungsformen. Aus einer weiteren Kombination der Bewegungsformen ergibt sich *die Streckrollform*, die die natürlichste und eleganteste Ersatzfunktion für den falschen und

krampfhaften »Untersatz« des Daumens bildet, sowie das Abziehen des Armes und der Hand in Verbindung mit dem Abgleiten des Daumens: als beste Funktion für den »Übersatz«. Die Streckung-Beugung des Ober- und Unterarmes erzeugt die passive Streckung der Hand im Handgelenk, damit das *Vibrato*, d. h. die passive Zitterbewegung für die mühelose Technik der schnellsten Oktaven-, doppelgriffigen und Akkordpassagen. Aus der Achsendrehung des Unterarmes entsteht das seitliche oder *Rollvibrato*, das in den früheren Methoden nur beim Tremolando bekannt war. Es bietet die natürlichste Bewegungsform für alle gebrochenen Figuren und Klänge, sowie auch für den mühelosen und andauernden Triller.

Durch die oben angedeuteten Bewegungsformen werden Überstreckungen, Müdigkeit, Steifheit, die bei weiterer Überspannung früher so oft auftretenden Schädigungen (die mit Recht so gefürchtete Sehnenscheidenentzündung oder Zerrung der Bänder und Muskeln) unbedingt vermieden.

Verweilen wir zum Schluß einen Augenblick noch bei einem der oben angeführten Grundprinzipien, nämlich bei der Armschwere, um nur eines der vielen Beispiele dafür zu geben, wie diese technischen Gesetze in engster Beziehung mit dem musikalischen Ausdruck stehen. An Stelle der aktiven Schlagkraft, die einen unangenehmen, harten Ton produziert, tritt, wie schon gesagt, die passive Schwer- und Schwungkraft des Armes und der Hand. Die Grundform des Anschlages ist also die größtmögliche Ruhelage des Armes und der Hand auf der niedergedrückten Taste: oder volkstümlich gesagt: auf dem »Boden« der Taste. Um einen neuen Anschlag zu erzielen, muß der ruhende schwere Arm und die Hand einen Augenblick gehoben werden, um sie wieder passiv auf die nächste beabsichtigte Taste sinken zu lassen. Die Tasten selbst sind also die Ruhepunkte und die aktive Leistung bezieht sich nur auf die Vor- und Zwischenarbeit. Man spielt daher (im aktiven Sinne) nur *zwischen* zwei Noten, man spielt die Verbindung, das Intervall, den Bogen und auch die Pause, und somit das, was zwischen den geschriebenen Noten steht: die eigentliche *Seele* der Musik. Ebenso wie der vollste Reiz der poetischen Schriftsprache sich einem nur dann enthüllt, wenn man nicht nur die Buchstaben und Worte, sondern auch das, was zwischen den Zeilen steht: die Seele der Dichtung zu lesen vermag.

So führt uns Breithaupt durch seine Lehren bzw. durch ihre praktisch vollkommene Anwendung zum Ideal des richtigen Klavierspielens. Er ist einer der wenigen Meister, die die alte Frage nach den richtigen Übungsformen praktisch beantwortet haben, von der rein schriftstellerischen Seite seiner Tätigkeit, der originalen Nomenklatur und Formulierung der komplizierten Bewegungsvorgänge und ihrer methodischen Anordnung, worauf wir hier nicht näher eingehen können, zu schweigen. Das wertvollste seiner didaktischen Kunst liegt in der mühelosen Durchbildung der Technik auf unbewußtem Wege, d. h. in dem schließlich unbewußt gewordenen, instinkt-

mäßig richtigen Einstellen des Ausführungsapparates auf die künstlerische Idee und auf die individuelle Klangvorstellung. Er besitzt das seltene Talent, seine Schüler über die größten Schwierigkeiten derartig wegzuhelfen, daß sie ihnen zur spielend leichten, unbewußten Ausdrucksform werden.

So müssen wir mit Breithaupt den Klavierspieler als den idealsten Vertreter seiner Kunst betrachten, der seinen künstlerischen Gestaltungswillen durch die hemmungslose und ökonomischste Ausbeutung des vorhin geschilderten Gesamtbewegungsapparates zum Ausdruck bringt. Wir sehen dabei, daß der geistigen, psychologisch-musikalischen Funktion, als der Quelle alles folgenden, viel mehr Bedeutung zuerkannt werden muß, als es bisher geschah. Die Leistung der äußeren Muskelapparate muß erst durch die innere künstlerisch-musikalische Klangvorstellung vom rein Mechanischen zum Musikalischen werden. In das Gebiet der Psychologie des Klavierspielens gehört auch die Erkenntnis der verschiedenartigen Hemmungen und die Kunst ihrer Beseitigung auf dem einzig möglichen Wege der fachmännischen, *musikalischen Psychoanalyse*, ebenfalls ein sehr erfolgreiches Spezialgebiet Breithaupts, das inbezug auf die *Hemmungserforschung* und die Methodik der *Bewegungsanalyse* ungeahnte Perspektiven eröffnet.

Neben *Steinhausen* und *Deppe-Caland* ist es vor allem *Breithaupt*, der die Pädagogik des Klavierspielens aus dem Dunkel der mehr oder weniger ziellos herumtappenden Übungslehren auf Grund seiner umfassenden psychologischen und physiologischen Kenntnisse in das Licht der exakten, analytischen Wissenschaft erhob.

KARL MAENDLERS BACH-KLAVIER

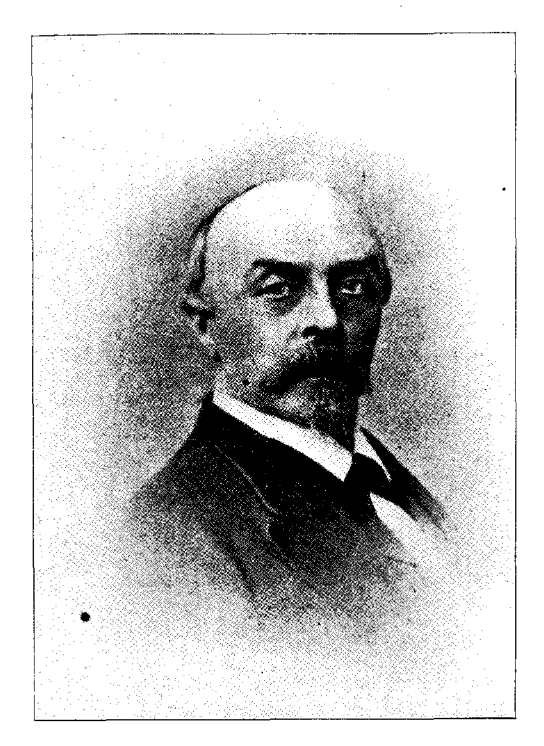
VON

HERMANN NÜSSLE-MÜNCHEN

Als einen »Kampf ums Dasein« gegenüber dem Hammerklavier hat K. F. Weitzmann in seiner »Geschichte des Klavierspiels und der Klavierliteratur« die vielfachen neuen Erfindungen bezeichnet, die das Klavichord und den Kielflügel mit vollerem, singendem Tone ausstatten sollten. Ein volles Jahrhundert hatte das Hammerklavier mit den Mitteln immer neuer Verbesserungen zu kämpfen, bis es sich gegen die Allbeliebtheit insbesondere des Klavichords durchzusetzen vermochte. Noch 1802 erwartet Heinrich Christian Koch (Musikalisches Lexikon) die Erfindung eines Instrumentes, das die Stärke des Cembalo, aber »mehr Mildheit oder Biegsamkeit« des Tones besitze. Diese Erfindung, die den Siegeslauf des modernen Klaviers zweifellos stark aufgehalten hätte, ist 120 Jahre später, in unseren Tagen,



Hans v. Bülow
Jugendbildnis



Hans v. Bülow
(1889)

zur Wirklichkeit geworden: *Karl Maendler*, der Münchener Klavierbauer, hat sich das Verdienst, das Cembalo durch die Nüancierbarkeit des einzelnen Tones und, was nicht weniger wichtig für die Verbreitung des Instrumentes und damit der Erwerbung eines größeren Freundeskreises für die alte Musik ist, durch die ganz bedeutende klangliche Verschönerung zum Gipfel der Vollendung gehoben zu haben, in fünfzehnjähriger, an Enttäuschungen reicher Arbeit errungen. Wollen wir die Bedeutung der Erfindung richtig würdigen, so müssen wir zunächst einen Überblick auf die Entwicklung werfen, die zu diesem Ziel geführt hat.

Was dem modernen Klavier seine seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts datierende Alleinherrschaft verschafft hatte, war in erster Linie die Möglichkeit, auf ihm Klangschattierungen hervorzubringen, die man bisher nur auf dem Klavichord, freilich in sehr bescheidenem Maße, kannte und fast überschwenglich liebte — besonders der Dichter Schubart spricht sich darüber in seinen »Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst« sehr poetisch aus — und diese zugleich mit Tonfülle und durchdringender Kraft zu vereinigen. War das Klavichord mit seinem durch den Anschlag kleiner Metallzungen (Tangenten) erzeugten zarten Ton das Instrument des intimen Raumes, eignete sich das Cembalo mit seinem starren, durch Anreißen der Saiten entstandenen Klang mehr zum Generalbaßinstrument, so empfand man bei dem Pianoforte die Annehmlichkeit der Vereinigung dieser Vorzüge. Der Klang des letzteren stand trotz allem dem seiner älteren Schwesterinstrumente weit näher als unser moderner Flügel — durch seinen spitzen, dünnen Klang —, so daß es durchaus verständlich erscheint, wenn man sich zur Ausführung der für Klavichord und Cembalo geschriebenen Musik ganz einfach der neuen Errungenschaft bediente.*) Unablässig jedoch wurde das Hammerklavier in allen seinen Teilen verbessert, um endlich die Höhe zu erreichen, deren wir uns heute erfreuen, und währenddem wurde unvermerkt der Zeitpunkt überschritten, da das Stilgefühl der musikalischen Welt die Rückkehr zu den alten Klavierinstrumenten zur Ausführung der altklassischen Musik hätte verlangen sollen. Die Wiederbelebung des Cembalo ging aus von der Rückkehr zur originalen Generalbaßpraxis der Zeit vom Beginn des 17. Jahrhunderts bis Bach und Händel, wie sie besonders von Chrysander angebahnt wurde. Man empfand den klanglichen Gegensatz der Streichinstrumente zum modernen Flügel, der als Kontinuoinstrument doch nur die Aufgabe des Füllens hatte und also mit dem übrigen Klangkörper verschmelzen sollte, machte aber andererseits mit den originalen erhaltenen Cembali, die mannigfaltige technische Schwächen besaßen, wenig gute Erfahrungen, und so kam man endlich zu Neukonstruktionen. Der erste derartige Versuch, den ich habe

*) Hiermit dürfte gleichzeitig die Schlußfolgerung als widerlegt gelten, die Max Seiffert in einem Aufsatz »Cembalo oder moderner Flügel?« (Nr. 10 der »Neuen Zeitschrift für Musik«, 1904) zugunsten des letzteren aus einer Stelle bei J. J. Quantz (Versuch einer Anweisung usw. S. 231) zieht.

feststellen können, stammt von *Erard* in Paris, der auf der Ausstellung für Musik und Theaterwesen in Wien 1892 ein neues Modell zeigte, von dem Oskar Fleischer berichtet (in dem Aufsatz »Das Bachsche Klavicymbel und seine Neukonstruktion«, Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, Jahrgang 1, 1899/1900): ». . . aber so sehr die äußere, geradezu verschwenderische Ausstattung das Auge entzückte — das Ohr ward durch den harten, spröden Klang nicht befriedigt, ganz abgesehen davon, daß die Mannigfaltigkeit der Klangkombinationen fehlte.« Als nächste Etappe folgt die am gleichen Ort ausführlich beschriebene Nachbildung des alten Bachschen Klavizimbels durch *Wilhelm Hirl* in Berlin im Jahre 1900, das durch Oskar Fleischer eine günstigere Beurteilung erfährt. Die hohen Kosten der Herstellung (4000 Mark) veranlaßten *Joh. Rehbock*, Klavierfabrikant in Duisburg, zu einer späterhin patentierten Neugestaltung des Cembalo um den Preis von 100 Mark (!?), das dann von der Firma Ibach-Barmen angekauft und verbessert wurde. Weitere drei Nachbildungen des in der Berliner Sammlung alter Musikinstrumente befindlichen Bachschen Klavizimbels fertigte die Firma *Pfeiffer* in Stuttgart an, von denen sich eines im Deutschen Museum in München befindet. Kopien nach anderen Originalen bauten *de Wit*, *Neupert* und *Steingräber*, im Auslande *Chickering*, *Gaveau*, vor allem aber die altberühmte Pariser Firma *Pleyel*, deren Erzeugnisse noch am besten gelangen. Es war bisher dem Cembalisten nicht möglich, den dynamischen Schattierungen des Sängers und etwa begleitender obligater Instrumente ohne Hinzufügung oder Weglassung einzelner Register, also ohne Änderung der Klangfarbe zu folgen. Diesem schon von Bach und seinen Zeitgenossen schmerzlich empfundenen Mangel, dieser mit der Zeit auf die Nerven gehenden Starrheit des Tones hat nun *Karl Maendler* abgeholfen.*) Die Geschichte dieser Erfindung ist die Geschichte eines von heißer Liebe zur altklassischen, insbesondere zur Bachschen Musik erfüllten Idealismus, eines Idealismus, dessen Selbstlosigkeit und Größe durch die Sicherheit vorhergesehener materieller Einbußen und die im Hinblick auf fünfzehnjährige Arbeit und die außerordentlich hohen Kosten der Herstellung — ihre Verbilligung wird in Zukunft das Streben des Erfinders sein — äußerst geringen Aussichten auf irgendwelchen anderen Ausgleich als den der unbedingten Anerkennung ersichtlich ist.

Im Jahre 1907 baute Karl Maendler auf Veranlassung von Dr. Ernst Bodenstein, der in den Konzerten der von ihm gegründeten »Deutschen Vereinigung für alte Musik« ein klanglich nicht befriedigendes neues Cembalo von Pleyel benutzt hatte, sein erstes Cembalo, das mehr auf starken Ton angelegt war,

*) Wenn man einem alten Bericht Glauben schenken darf, so müßte Karl Maendler einen Vorgänger gehabt haben. Nach K. F. Weitzmann (a. a. O.) hat im Jahre 1768 Pascal Tascin statt der Kiele Ochsenleder verwendet mit dem Erfolg, daß eine zeitgenössische Stimme von Tascins Cembalo sagte: »Seine süßen, samtweichen Töne kann der *Druck der Hand des Spielers nach Belieben anschwellen lassen.*« Vorausgesetzt, daß diese Schilderung nicht stark übertrieben ist, so muß doch bei der Sache irgendein Haken gewesen sein, da uns von der unausbleiblichen Wirkung einer solchen Erfindung nichts überliefert wird.

um im Orchester durchzudringen; doch auch dessen Ton beleidigte noch das gegen früher weit empfindlicher gewordene Ohr. Versuche zur Verbesserung der Klangqualität führten zur Erbauung eines zweiten Instrumentes im Jahre 1912, das den angestrebten schönen Ton tatsächlich besaß. Doch fehlte die Förderung durch die Musikwelt: kein einziges Instrument gelangte zum Verkauf, teils weil es an Interesse dafür mangelte, teils wegen der hohen Kosten (rund 4000 Mark). Daneben war schon von Anfang an der Gedanke des modulationsfähigen Tones aufgetaucht. Die Bemühungen, diesen zu erreichen, wurden fortgesetzt, bis der große Zerstörer der Kultur, der Krieg, auch den Kunstidealen Karl Maendlers ein Ziel setzte. Die Versuche wurden eingestellt, Ende des Krieges aber wieder aufgenommen. Zwar verhielt sich die Öffentlichkeit der Sache gegenüber nicht mehr so zurückhaltend wie früher, um so widerspenstiger zeigte sich das Objekt. Unsägliche Schwierigkeiten, von denen sich der Laie keinen Begriff macht und die einem anderen als dem tatkräftigen Erfinder längst den Mut zu weiterem Streben benommen hätten, waren zu überwinden. Hatten vorher die Versuche im ungünstigsten Falle kein positives Ergebnis gehabt, so gab es jetzt Rückschläge von der Art, daß der Ton bei stärkerem Anschlag schwächer erklang! Noch 1922 versuchte Maendler mit einem Klavichord sein Ziel zu erreichen, doch auch damit konnte er keinen Erfolg erzielen. Aber noch im Herbst des gleichen Jahres glückte die Anschlagsnüancierung, aber bloß im Modell — sie mußte dann oktavenweise ausprobiert und verbessert werden. Immer neue Fehlschläge gefährdeten das Werk, dazu waren viele störende Nebengeräusche zu beseitigen, bis endlich das Ideal erreicht war. Von Juni 1922 bis zum Frühjahr 1923 hat Karl Maendler persönlich ununterbrochen gearbeitet, bis das vom Erfinder »Bach-Klavier« genannte Instrument Mitte April 1923 fertig dastand. Betrachten wir uns nun das Instrument, das zweifellos den abschließenden Gipfelpunkt seiner Gattung bedeutet, näher.

Die äußere Form des Bach-Klaviers ist, wie die bisherigen von der Firma M. J. Schramm gebauten Cembali, eine getreue Nachbildung des alten zweimanualigen Kielflügels aus der Zeit seiner damaligen höchsten Entwicklung. Die äußeren Ausmaße sind: Länge 2,45 Meter, Breite 1,11 Meter. Die Ausstattung ist einfach und doch vornehm-gefällig. In der Konstruktion hielt sich Karl Maendler grundsätzlich nie an ein altes Modell, vielmehr gründeten sich seine Verbesserungen zuerst auf Berechnungen, dann, als diese zu schlechten Resultaten führten, lediglich auf Versuche, deren Umfang sich ahnen läßt, wenn man erfährt, daß einfach alle Möglichkeiten ausprobiert wurden: Reißer aus Fischbein, Zelluloid, Federkiel, Horn und Metall, auch Messingsaiten wurden in praktische Erwägung gezogen, doch erwiesen sie sich als zu weich und nicht so spannungsfähig wie die Stahlsaiten. Als erster versah Maendler das Instrument mit einem Eisenrahmen und einem Metallsteg, über den die Saiten laufen, wodurch denkbar größte Stabilität und Unempfind-

lichkeit gegen äußere Einflüsse, also tadelloses Halten der Stimmung gewährleistet wird (so war nach einer vierzehntägigen Konzertreise des Bach-Klaviers nach Hamburg und Berlin — Anfang Mai des Jahres — keine Stimmung nötig!) Die sehr komplizierte, gesetzlich geschützte Mechanik — sie ist Geheimnis des Erfinders — ist präzis gearbeitet, leicht und aufs feinste regulierbar, arbeitet ohne störende Nebengeräusche*) und ist außerdem sehr widerstandsfähig (die Pleyelschen Cembali hatten wegen häufiger Defekte einen Techniker zu ihrer ständigen Begleitung nötig). Die Einrichtung ist diese:

Obermanual: 8-Fuß-Ton

Untermanual: 4-Fuß-, 8-Fuß- und 16-Fuß-Ton.

Die Registerzüge des alten Cembalo sind ersetzt durch feststellbare Pedale, die einen bequemen Wechsel der Register ohne Unterbrechung des Spieles ermöglichen. Ihre Wirkung von links nach rechts ist folgende:

1. Pedal schaltet durch Niedertreten den dunklen, harfenartigen 16′ aus,
2. Pedal schaltet den zarten, spitzen 4′ aus.
3. Pedal schaltet den runden 8′ aus,
4. Pedal schaltet den hellen 8′ ein,
5. Pedal hebt die Dämpfung von 16′ und 8′ des Untermanuals, wie das rechte oder Forte-Pedal beim modernen Klavier,
6. Pedal: Manualkoppel,
7. Pedal: Stakkato- oder Lautenzug für das Obermanual,
8. Pedal: Pianissimo im Obermanual.

Hierzu tritt noch ein Knieschweller der das crescendo durch Einbeziehung immer weiterer Register bewirkt.

Die Verschiedenheit der Klangfarben wird hervorgerufen durch die verschiedene Stärke der an den Docken befestigten Reißer aus Leder, sowie durch die verschiedenen Angriffspunkte der letzteren an den Saiten. Die Reißer sitzen beweglich und federnd an den Docken, damit sie beim Abwärtsgehen nicht mehr die Saite berühren — ebenfalls eine Maendlersche Neuerung. Der Ton besitzt gegenüber den früheren Neukonstruktionen der Cembali, auch der Maendlerschen, die Vorzüge des Systems ohne dessen Nachteile: der besondere Reiz des dem alten Cembalo eigentümlichen, auf dem Anreißen der Saiten beruhenden Klangcharakters ist vollkommen gewahrt. Der Ton ist im piano weich und zart, im forte rund und kräftig, so daß er auch für den großen Konzertsaal vollkommen ausreicht, dabei von schönster, an sich dem Ohre angenehmer Qualität. Der 16-Fuß-Ton ähnelt in seiner runden, dunklen Fülle und durch das lange Nachschwingen der Saiten bei niedergedrückten Tasten, besonders in der oberen Hälfte des Manuals dem Klang des modernen

*) Daß es in der Cembalistenzunft Persönlichkeiten gibt, die gerade auf das Fehlen der bei den alten Cembali so unangenehm-charakteristischen Nebengeräusche ihre Gegnerschaft gegen das Bach-Klavier gründen, sei als Kuriosität erwähnt.

Klaviers. Von außerordentlicher Zartheit und in seiner Körperlosigkeit fast ätherischem Klang ist der 4-Fuß-Ton. Von den beiden 8-Füßern ist der eine dunkel und weich, der andere hell und als einziges Register nicht nüancierbar. Die Farbe des von den drei Registern nicht auszuschaltenden 8′ des Obermanuals hat etwas Neutrales, ist aber als wirkungsvoller Kontrast zum unteren Manual zu bewerten, der durch das pianissimo-Pedal und den Lautenzug, bei dem besondere Dämpfer den Klang abstumpfen, verstärkt werden kann. Die Spielart ist leichter, als die der bisherigen Neukonstruktionen, jedoch mit kleinen Unterschieden zwischen den einzelnen Registern. Lassen sich aus dem Bach-Klavier einerseits die feinsten, intimsten Wirkungen, sowie prachtvolle crescendo-Effekte herausholen, so mag andererseits der Gedanke an die Gefahr auftauchen, daß die Modulationsfähigkeit einer stilwidrig subjektiv-sentimentalen Auffassung einer Musik, die ganz *Geist* ist, Vorschub leistet. Doch abgesehen davon, daß diese Gefahr bei einem Instrument, das keine Kreuzung, sondern ein wirkliches Cembalo darstellt, lange nicht so groß ist, als bei dem modernen Flügel, bewahrt uns auch die heutige, auf wissenschaftlichen Forschungen beruhende Pflege Bachs und seiner Zeitgenossen, die ja gerade in München seit Anfang dieses Jahrhunderts ihre Heimstätte hat, vor Überschreitung der stilistischen Grenzen. Vollends jeden Zweifel über die Legitimität des Bach-Klaviers als Soloinstrument zerstreuten dessen erste öffentliche Vorführung durch die Münchener Pianistin und Cembalistin *Julia Menz* am 27. April d. J., die sowohl der Erfindung wie der Künstlerin restlose Anerkennung brachte. Bereits vorher, am 16. April, hatte sich das Instrument zur Ausführung der Kontinuostimme in der durch den Münchener Bach-Verein (Leitung: *Ludwig Landshoff*) veranstalteten Aufführung der Johannis-Passion aufs glänzendste bewährt.

So blicken wir voll Stolz auf Karl Maendlers Lebenswerk, dessen praktische und ideelle Bedeutung unschätzbar erscheint; es ist die Erfindung eines *Deutschen*, die, aus reinstem *Idealismus* geboren, die Kraft der *Persönlichkeit* zeigt und dazu hilft, den Quell der altklassischen Musik, aus dem unsere Kunst zur eigenen inneren Gesundung immer wieder schöpfen muß, nicht nur klar und rein zu bewahren, sondern auch seine Wohltat immer weiteren Kreisen zugänglich zu machen.

NEUES SCHRIFTTUM ÜBER HANS v. BÜLOW

VON

KARL GRUNSKY-STUTTGART

Es gibt Dinge und Personen, über die sich streiten läßt, ohne daß man endlich zur Entscheidung gelangte. Bülow,*) selber voll von Widersprüchen, muß sich Beurteilungen gefallen lassen, die einander hoffnungslos widersprechen. Von der Stellung, die wir Richard Wagner einräumen, hängt es ab, welcher Lebenszeit der höhere Wert gebühre: ob dem Eintreten für Bayreuther Ziele oder der Werbung für Brahms. Nicht undenkbar wäre es gewesen, jenen zu verehren und diesem gerecht zu werden. Aber so wie sich die geschichtliche Sachlage zugespitzt hatte, bedeutete allerdings die Tätigkeit der achtziger Jahre einen Widerruf, der zudem aus schroffer Gemütsart verlautete. Marie v. Bülow, die sich 1882 mit dem einzigartigen Manne verband, war die Teilnehmerin seiner Umkehr, und sie glaubte den Höhepunkt seines Wirkens mit ihm zu erleben, als er sich immer bestimmter von seiner Vergangenheit abwandte. Große Verdienste hat sie sich um die Herausgabe der Briefe Bülows erworben; den Schriften, die sie sammelte, hätte dieselbe restlose Vollständigkeit gebührt. Als Verfasserin des Lebensbildes in Briefen (in der Art von Dr. Benedikts Wagner-Buche) setzt sie sich mit Graf du Moulin-Eckart auseinander, der eben die entgegengesetzte Wertung der Lebenswege zu erkennen gibt und die Meininger und Hamburger Zeit nicht mehr so ausführlich behandelt, wie es die Witwe wünscht. Gewiß ist sein Buch nicht frei von Versehen (ein Beispiel wäre die Verwechslung des Klavierspielers Dionys Pruckner mit dem angeblichen Lisztschüler Anton Bruckner), und was die angekündigte Ergänzung betrifft, so wäre sie wohl besser als Quellenstoff zur Bekräftigung (oder Entkräftigung der Vorwürfe) gleich mit einverleibt worden. Darin aber irrt Marie v. Bülow, daß sie von einer neuen Lebensbeschreibung den Ausweis neuer Urkunden verlangt; es kommt vielmehr darauf an, wie man die Farben des Gemäldes mischt, wie man sieht und wiedergibt. Und gerade hierin behauptet du Moulins Buch sein überlegenes Selbstrecht. Es verschweigt nicht, was wir Zwiespältiges an Bülow gewahren, es leistet ihm aber zugleich den Dienst, seine wahre Größe in der uneigennützigen Hingabe und unbestechlichen Aufrichtigkeit wirklich nachzuweisen. Die Darstellung faßt den seelischen Gesamtcharakter nirgends kurz zusammen, läßt aber nicht im Zweifel, daß es in Bülows Eigenart lag, sich selber der Führung einer anderen anzuvertrauen und so die höchsten Kräfte zu entwickeln. Man kann sich dem Eindruck nicht entziehen, daß Wagner und Liszt

*) *Richard Graf du Moulin-Eckart: Hans v. Bülow.* Mit Bildern und Nachbildungen. Verlag: Rösl, München 1921, 502 Seiten Großoktav. — *Marie v. Bülow: Hans v. Bülows Leben,* dargestellt aus seinen Briefen. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1921. 600 Seiten Oktav. — *La Mara: Hans v. Bülow.* Für die Sammlung kleiner Musikerbiographien neubearbeiteter Einzeldruck aus den Musikalischen Studienköpfen der Verfasserin. (8. Aufl.) Verlag: Breitkopf & Härtel. Leipzig 1911. 56 Seiten Kleinoktav.

die Schutzgeister waren, die seinem Leben die tiefste Fülle boten und es zugleich zu wichtigsten Entscheidungen lenkten. Der zum Widerspruch geneigte, sich selbständig gebarende Jüngling hätte ohne Wagner kaum den Höhenweg gefunden, weil solche jähe Naturen gerade in wichtigsten Entschlüssen innerlich schwanken. Sturm und Eile bedürfen der Richtung und Stete, die nur eine andere Persönlichkeit geben kann. Die eigentümliche Weichheit tritt am schönsten zutage in dem Verhältnis zur Mutter, die eine der wenigen ausgezeichneten Frauen war, welche (wie z. B. die Fürstin von Sayn-Wittgenstein) dem Bayreuther Meister zähen Widerstand entgegensetzten. Eine unvergleichliche Größe zeigte Bülow in der Münchener und Triebschener Zeit. Weniger als man sonst annimmt, färbte ihm, was zur persönlichen Erfahrung gehört, die künstlerischen Ansichten und Gefühle. Man vergegenwärtige sich, wie er noch 1880 innerlich und äußerlich im Bayreuther Bannkreise steht: er opfert eine große Summe (»wenn fünf das Gleiche tun, dann hat der Meister, was er braucht,« äußerte er zu du Moulins Vater), er verkehrt mit Hans v. Wolzogen und betrachtet Meiningen als »Klein-Bayreuth«. Sehr allmählich müssen seine Empfindungen erkaltet sein, bis er — nicht etwa Berlioz, wohl aber Liszt und Wagner verabscheut (Briefe S. 495, 514). Wir vermissen zuletzt das Gleichgewicht, das seiner Seele die Wagnersche Kunst und Freundesnähe gewahrt hatte. Überschwang und Überdruß jagten einander; nicht wie Faust hat ihn Natur und Einsamkeit zu neuen Taten gestärkt. Die Widersprüche klaffen schneidender als je: alles Italienische dünkt ihm wonnig, bis er es in verletzender Weise abschüttelt; der Bismarckverehrer hält in Prag eine tschechische Konzertrede; der Unterzeichner der Försterschen Eingabe gegen die Juden (1880) streicht Mendelssohn und Meyerbeer heraus. Hast und Unrast verhindern ihn, seit 1869 einen Ort dauernd zur freien Wirkungsstätte seines Genius zu machen. So ist die letzte Tragik über ihn gekommen, die schmerzlichste, die ihm beschieden war: die Brahmsischen Kreise haben ihn nicht ganz ernst genommen. Seine Hingabe ließen sie gerne gewähren: aber zuletzt blieb Undank dieser Welt Lohn. Es ist wenig bekannt, daß Brahms selber, das heißt, der Eindruck seiner Rücksichtslosigkeit den Anstoß gab, daß Bülow Meiningen verließ. Im Briefband findet man S. XII und S. 464 weitere Belege: die Ungerechtigkeit von seiten Max Kalbecks und manches anderen hat Bülow glücklicherweise nicht mehr erlebt.

Wer sich in kurzem einen zutreffenden Einblick und Überblick verschaffen will, greife zum dritten der angezeigten Bücher, das auch ein dankenswertes Verzeichnis der Werke enthält. La Mara bedarf bei unseren Lesern kaum einer Empfehlung, und auch Fernerstehenden verrät die Verbreitung und andauernde Beliebtheit, deren sich die »Musikalischen Studienköpfe« erfreuen, daß hier eine feine weibliche Seele in kundiger Weise die Fäden persönlichen Wesens und Charakters vor uns webt.

DIE LEHRE DER ORGANISCHEN GEIGENHALTUNG

VON

OTTO REUTER-WEIMAR

Ganz allmählich bricht sich die Erkenntnis Bahn, daß die Erlangung einer sicheren, virtuosen Technik nur die Folgeerscheinung eines wissenschaftlich und logisch durchgebildeten, bis in die äußersten Einzelheiten ausgearbeiteten Systems ist. Für jeden Musikstudierenden kommt einmal die Erkenntnis, daß es nicht mit dem Drill des bequemen Lehrers weiter geht. Dieser fast bei allen Menschen einmal einsetzende technische Stillstand wirkt verbitternd, er verleidet geradezu das Studium. Zweifel an der künstlerischen Befähigung tauchen auf und zermürben die größte Begeisterung. Kunst und Können sind nicht nur schön klingende Alliterationen: nur ihre ideale Verschmelzung gibt einen guten Klang, und der feinstfühlende musikalische Instinkt bleibt beim ausübenden Künstler im Dilettantismus stecken, wenn ihn nicht die frei und willig folgenden Organe des menschlichen Körpers in tönendes Leben umzusetzen imstande sind. Gewiß ist die Technik nicht das erste und letzte in der Kunst. Aber ohne ihre Vollendung läßt sich dieses erste und letzte nicht aussprechen.

Die Zahl der technischen Lehrmethoden besonders für den Klavier- und Geigenunterricht steigt von Jahr zu Jahr. Ein jeder glaubt die alleinseligmachende Lehre gefunden zu haben. Und fast alle kranken doch an diesem Kardinalübel: sie beschreiben nur die neuerfundene Methode irgendeiner bestimmten Persönlichkeit, ohne zu bedenken, daß damit der Allgemeinheit nicht oder doch nur wenig gedient ist. Denn die auf ein bestimmtes Künstlerindividuum zugeschnittene Methode kann nicht für jedermann gültige Gesetze in sich tragen.

Siegfried Eberhardts »Lehre von der organischen Geigenhaltung«*) ist eine Lehre *allgemeingültiger* Art, auf den folgerichtigen und psychologischen Gesetzen höchster Natürlichkeit aufgebaut, so fesselnd und klar geschrieben, daß man beim Lesen schon alle geigerischen Vorgänge mitfühlt. Selbstverständlich erstrebt auch Eberhardt ein vollständig losgelöstes Spiel. Aber in welch *allgemein* gültiger Weise?

Alle Hemmungspunkte werden gewissenhaft untersucht und aufgedeckt; ihre Beseitigung wird einwandfrei und logisch erzielt. Der *linke* Arm hängt frei und lose in der Schulter, die die Geige so vor den Spieler rücken muß, daß der Bogen in voller Länge bequem gebraucht werden kann. Das Kissen ist verpönt, es beeinträchtigt die akustische Resonanz, verschiebt zu leicht die Haltung der Geige und macht den Geiger unsicher. Durch das Kissen ver-

*) Verlag: Adolf Fürstner, Berlin.

liert die Geige den direkten Kontakt mit der Schulter; dadurch wird die Hand gezwungen, zum eigentlichen Stützpunkt der Geige zu werden, die Bewegungsfreiheit des Arms wird beeinträchtigt. An die Stelle des Kissens tritt die lebendige Schulter. Der in der Geige über dem Saitenhalter angebrachte, von Eberhardt hergestellte Kinnhalter trägt außerordentlich dazu bei, ein absolut sicheres Ruhen der Geige zu gewährleisten. In dem Augenblick, wo die Finger — bei losem Daumen und freihängendem Arm — auf dem Griffbrett »stehen«, ist der Kontakt zwischen den Fingerspitzen und der Schulter erreicht. Auf dem »stehenden« Finger ruht der linke Arm als Einheit. Ist dieses Gefühl des »Stehens« der Finger auf der Geige und der Schulter einmal erlangt, so geht es nie wieder verloren. Durch das einheitliche Schwingen des ganzen Arms wird jenes vornehme Vibrato erzielt, das das Wesen eines edlen Geigenspiels ausmacht und deshalb als unentbehrlicher Bestandteil der Grundbewegungen der Technik gelten muß.

Der lose im Schultergelenk hängende *rechte* Arm leitet als geschlossene Einheit das Gewicht des Bogens auf die Saiten. (Hierbei kann natürlich der Daumen oft der Störenfried werden, auf seine ständige Lockerung ist das größte Gewicht zu legen). Diese Belastung wird sofort in nachgiebigster Weise von der linken Schulter aufgefangen und beantwortet. In diesem »Mitspielen« der linken Schulter, in dieser Wechselwirkung zwischen rechter und linker Schulter liegt die verblüffend einfache und natürliche »Neuheit« von Eberhardts Lehre.

Nun ist der Ring geschlossen: in der *linken* Schulter ruht alles, sie nimmt jedes Gefühl lebendig und freudig in sich auf, das Wort des griechischen Philosophen Heraklit »*πάντα ῥεῖ*« feiert fröhliche Urständ, eine ewige Bewegung läuft ständig durch das Spiel und hält es lebensfroh im Fluß und verbannt jedes Ermüden, Kratzen und Drücken. Ein loser, freischwingender Ton ist das Endergebnis. Das Üben wird zur Lust, und auch der alternde Musiker und Musikfreund braucht nicht zu verzagen; auch ihm kann geholfen werden wie jedem anderen, der schon verzweifeln wollte.

Es kann nur noch eine Frage der Zeit sein, bis sich Eberhardts Lehre vollständig durchgesetzt hat. Die Darstellung ist von plastischer Klarheit, die durch Vergleiche mit ähnlichen Vorgängen aus dem täglichen Leben und durch ausgezeichnete Abbildungen noch erhöht wird. Studien im Konzertsaal und das idealste geigerische Vorbild Paganini, das aber nicht Ausgangs-, sondern Endpunkt war, machen die Probe aufs Exempel.

Eberhardts Lehre ist vollendet; sie bedeutet einen Wendepunkt: eine neue, glückliche Zeit ist für den Geigenspieler angebrochen.

MUSIK UND ETHOS

VON

HERBERT JOHANNES GIGLER-BERLIN

Wenn ich diese Musik oft hörte, würde ich immer sehr tapfer sein. (Bismarck über die Appassionata.)

Weder die Kunst noch ihre Ursachen können bewiesen werden. Wir kennen ihr Dasein, ihre Entwicklung — ihre Grenzen (oder Grenzenlosigkeit?). Selbst über ihren Zweck sind wir uneins. Sie ist der umfassendste und beschränkteste Lebensfaktor, Anfang und Ziel, oder ein Unwichtiges, das man eines Börsenblattes wegen beiseite schiebt. In den entscheidenden Menschheitskrisen wurde sie entweder bekräftigt oder abgelehnt. Alles, was wir wissen, ist: Daß sie da ist, daß um ihretwillen Kraft- und Geistesenergien in Bewegung gesetzt wurden, daß sie für Jahrhunderte bestimmend dominiert hat. Daß sie aber bei alledem zwecklos ist. Und von allen Kunstgattungen erscheint mir die Musik die zweckloseste.

Dieser Satz müßte zunächst im Widerspruch mit dem Titel und der Aufgabe des folgenden Aufsatzes stehen. Unter ethischer Musik könnte man sich etwa ein musikalisches Werk tendenziöser Absicht und Richtung vorstellen. Das soll hier von Anfang an vermieden werden. Der Produzent des Werkes ist der Ethiker, und das Werk selbst ist ethisch oder unethisch, es kann zum Guten oder Bösen erziehen, ohne daß die Musik oder eine andere Kunstform als didaktische gelten kann.

* * *

In der Ekstase liegt der Schnittpunkt der Kunst und des Ethos. Beide haben ihren Ursprung in einer erhöhten Sensibilität — beide den Drang allgemeiner Auswirkung. Das eine ordnet sich fallweise dem anderen unter — kann sich unterordnen, ohne Bedingung, beides besteht aber immerhin als Ding an sich. Es fragt sich, ob Kunst als Urform der Ausdruck ethischer Erhebung war.

Es ist anzunehmen, daß die ersten Versuche künstlerischer Auswirkung bildnerischer Natur gewesen sein müssen. Es hat am nächsten gelegen, die Umgebung bildlich festzuhalten, Tiere, Bäume, Berge und schließlich Menschen, erst auf linearer Fläche und endlich mehrdimensional festzuhalten. Vielleicht haben auch rein praktische Gründe den Anlaß gegeben, als schriftliche Mitteilungen, als Rechenvorrichtung, als Bekräftigung und Niederlegung besonderer Ereignisse auf eine möglichst eindringliche, drastische Art. Jedenfalls aber war diese Kunstform eine rein reflexive. Die Phantasie steht an sekundärer Stelle. Daraus mag sich ein Stil entwickelt haben, sonderlich als Verzierung an praktischen Geräten.

Lange darnach erst dürfen wir die Anfänge einer abstrakten Kunstform vermuten. Den Rhythmus in Sprache, Gesang und Tanz. Wenn sie nicht

gleichzeitig mit den ersten methaphysischen Spekulationen zum Ausdruck gelangt ist, können wir mit ziemlicher Bestimmtheit einen sogar viel späteren Zeitpunkt festsetzen. Die Kunst tritt aber sicher in allen bisher entwickelten Formen sofort in den Dienst des Ritualen. Die Ekstase wird zur Bindung. Die Entwicklung der Phantasie und ein gewisses technisches Unkönnen entfernt die Kunst langsam vom sklavischen Naturalismus. Die Musik hat gewiß die rascheste Loslösung vom Naturalismus erfahren. Die Nachahmung von Naturgeräusch und Tierstimme durch das Organ oder ein Instrument mußte zu bald auf eine selbständige Tonbildung führen.
Tonreihe erweckt erhöhte Empfindungen, die ein dumpfes Geheimnis einer Offenbarung der höheren Macht ahnen lassen. Die Primitive der ethischen Wirkung von Klang und Rhythmus war hiermit gegeben. Freilich kann diese Ethik nicht als Begriff *unserer* Vorstellung gewertet werden. Vielleicht stehen diese beiden Begriffe einander auch völlig konträr gegenüber. Aber gerade das würde eher beweisen als widerlegen. Die hohen metaphysischen Zusammenhänge vermöchten Kunst und insbesondere Musik und Ethik untrennbar zusammenzuhalten. Die Dichtung oder das Musikdrama (ich denke hier in erster Linie an das antike Chordrama) vermag Beweise deutlich genug zu liefern. Mittelbarer scheint mir eine Beweisführung, die der absoluten Musik gerecht werden könnte. Das soll hier versucht werden.

* * *

In der Atonalität modernster Kompositionen dürfen wir vielleicht mehr von jener primitiven Urmusik finden, als eine empirische Wissenschaft zutage zu fördern vermag.
Die Traditionen der alten Harmonik als Faktoren einer fundierten Moral sind durch Atonalitäten sozusagen durchbrochen und primitive Klangwirkungen erzielt, die jede Hemmung musikalischer Moral aufzuheben imstande sind. Und dennoch beruhen sie im Grunde nur auf einfachen Homophonien. Die in jüngster Zeit einsetzende Auflösung jeder Bindung in Form und Aufbau begünstigt naturgemäß eine Entwicklung letzter Ausdrucksmöglichkeit. So wie in der Malerei eine gewaltsame Durchbrechung der linearen Darstellung durch eine Mehrdimensionabilität — freilich ohne das ordnende Genie einer einzigen Größe — versucht worden ist, eine darstellende Geometrie der Seele angestrebt wurde, so hat sich die Musik aus derselben Expansion heraus nach mehr als vorhandenen Richtungen zu entwickeln versucht. Mag es nun daran liegen, daß die musikalische Kunstform, mehr als irgendeine andere, von einem technischen Niveau bedingt ist, oder mag die Fähigkeit zum musikalischen Ausdruck eine allgemein höhere sein als die bei bildlicher Produktion, die Musik hat bis heute sicher auf dem neuen Weg das meiste erreicht. Die Musik hatte jedenfalls die Pioniere, die den Weg mit Genie und Klarheit vorbereiteten. Wagners programmatischer

Ausdruck konnte dahin gedeutet werden, wo der Impressionismus in der Musik ausgestaltet wurde und der Impressionismus hatte es leicht, sich in den Expressionismus zu verwandeln.
Durch den Expressionismus aber ist der ethische Faktor in jeder Kunstform als wesentlichster Faktor mit einbegriffen. Ich glaube verstanden zu werden, wenn ich die Einflüsse Debussys, Schönbergs, Strawinskijs u. a. auf die Moral der Zuhörer für gefährlich halte. Der ernste Eindringling in ihre Sphäre wird sich sicher einer bedenklichen Umwertung jeglicher moralischen Werte in seinen Anschauungen nicht erwehren können. Es geht ihm etwa so, wie es Nietzsche mit Wagner erging, weshalb er sich zu Bizet retten mußte. Und sind wir nicht geradezu berechtigt, Wagner den ersten großen Immoralisten in der Musik zu nennen? Wurde nicht gerade bei ihm alles moralische Wollen in unmoralisches Können und Müssen umgesetzt? Hat nicht er aus einer indifferenten Romantik eine äußerst differenzierte Nervenmusik geschaffen, die Darstellern sowie Zuhörern an die Eingeweide rücken mußte? Wir können auch bei Tannhäusers, Tristans und Isoldens Tod das Vergangene nicht so leicht vergessen.
Einzig und allein den »Ring« dürfen wir davon ausnehmen, und vielleicht nur aus dem Grunde, weil hier Wagner den germanischen Christus, Siegfried, in die Mitte seines Ausdrucks stellte. Alles Erotische ist hier in das chaotisch Mythologische entrückt, ja selbst die Instrumentation des Ring ist ins Nebulose verschleiert, eine Form, der erst Strauß die Schleier durch seine orchestralen Glanzlichter gelüftet hat.
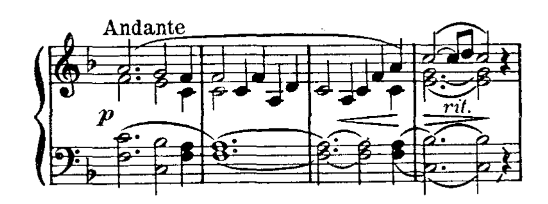
* * *

Wie sich überall in der Welt das gute und das schlechte Prinzip, das Aufbauende und Vernichtende gegenüberstehen, so auch in der Kunst und sonderlich in der Musik. Ja selbst die Formen des musikalischen Produzierens stehen einander gegenüber und die einzelnen Abschnitte einer Form ebenso. Was der erste Satz der klassisch sinfonischen Form aufbaut, vermag das Scherzo zu zerstören und niederzureißen.
Ein entscheidendes Beispiel wäre hier Beethovens Neunte. Zwei erste Sätze wie in dieser Sinfonie schließen doch eigentlich jede Fortführung des Werkes aus. Der Kampf der Kämpfe ist am Schluß des Scherzos ausgefochten — was folgt, ist, bei aller Anbetung für Meister und Werk, Erschlaffung und Ergebung, inhaltlich wie formal. Eine Begründung mit Beethovens organischem Nichthören erscheint mir zu äußerlich. Der Übermensch — an sich immer unethisch — erliegt dem ethischen Weltprinzip ... und das am Ende seines Schaffens. (Beethovens bekannte Sterbegeste drückt genug aus!)
Aber was er innerlich und menschlich war, will die moderne Komposition formal. Sie hat es durch ihre weit größere harmonische und architektonische Ungebundenheit zum Teil schon erreicht. (Salome, Elektra, Tod und Verklärung.) Stärker zeigt sich die Wirkung bei Debussy. Seine Madrigalchöre

können eine wesentliche Entfesselung jeder moralischen Bindung genannt werden. Am stärksten scheint sie bei Strawinskij. Seine Produktion gehört stellenweise in die psychische Kriminologie — er nimmt die unsichtbaren Mächte um und in uns und zerrt das Unnennnbare, von dem wir in unseren Fieberträumen zurückschrecken, zu orgiastischen Bacchanalen.
Ich habe es wiederholt erlebt, daß Strawinskijsche Musik bei den Zuhörern Lachkrämpfe hervorgerufen hat. Dieses Lachen war aber sicher nicht der Ausdruck eines Sichlustigmachens über diese Art von Musik. Es lag tiefer, man könnte es als Auslösung einer inneren Erschütterung deuten. Die Wände der Seelenfächer scheinen unerwartet durchbrochen. Die verzweifeltsten Konflikte brutal zertrümmert und auf eine — wie immer geartete — Weise gelöst und von Hemmungen befreit. Ist das nicht entscheidend?
Die Wirkung auf den Laien ist dabei wichtig. Dem Musiker ist es einigermaßen schwer, technische Urteile zugunsten einer Totalitätswirkung ganz auszuschalten. Dem Laien fehlt naturgemäß die nähere Begründung seiner Reflexion — er kann sie nur einwandfrei konstatieren. Aber seine Beurteilung unterliegt seltener einem Irrtum als die seitens des Musikers. Instinkte trügen selten, Begründungen lassen sich zumeist widerlegen. Der klare Ausspruch des Antimusikers Bismarck beweist dies deutlich genug.

* * *

Für den Musiker entscheiden Ausdrucksgehalte, um ethische Werte zu definieren. Man kann weiter gehen und von ethischen Totalitätswerten sprechen. Ein solcher wäre Bach, der Ethiker in jeder Wendung, Ethiker im Gesamtwerk genannt werden muß. Die an und für sich festgehaltene Form der Kirchenmusik gilt nicht als Attitüde. Selbst die aufs engste beschränkte Form der Fuge wirkt sich bei Bach als siegende Ethik aus. Die Grundlage der höchsten ethischen Konzentration ist nirgends zu verkennen. Ungleicher ist Mozart einzuschätzen, obgleich auch hier ethische Grundlagen zum Ausdruck kommen. Der Wille ist von zentripetaler Durchdrungenheit, aber das ungeheure Genie hebt manches in zentrifugaler Ausschwingung wieder auf. Die Form, ein nicht zu leugnendes Artistentum, umschleiert da und dort das Grundlegende.
Das soll an Mozarts Bewertung nichts schmälern.
Als der Ethiker gilt in breitem Umfang — vor allem bei den dilettierenden Zuhörern — Beethoven. Es ist durchaus erklärlich, daß Beethoven als innigste Verknüpfung von Menschlichkeit und Kunst faszinierend auf die Allgemeinheit wirkt. Aber es kann nicht nachdrücklich genug betont werden, daß dieser Enthusiasmus mit einer wirklich tiefbegründeten Bewertung nichts zu tun hat.
Beethoven war indes nicht nur kein Ethiker, sondern im Gegenteil der gründlichste Unethiker, der heidnische Dämoniker, wenn man so sagen darf. Sein

ganzes Leben ist ein steter Kampf um die ethische Höhe, sein Schaffen wäre dem Gleichnis von Christi Höllenfahrt, dem Blutschwitzungsmysterium auf dem Ölberge vergleichbar.
Ihm war die Ruhe des Siegers, der lächelnd am Abgrund der Betrachtung steht, nicht gegönnt. Mit Anstrengung aller Kräfte erklimmt er die Höhe ausgeglichener Scherzi. Er führt das Volk durch die Wüste endlosester Mühsale und darf das Land der Verheißung nur von weitem sehen. Alles rottet sich gegen ihn, das Schicksal preßt ihn aus, bis sein Werk der Erfüllung entgegenreift — dann wirft es den morbiden Leib als unbrauchbare Hülse weg.
Aber der Kampf um die Loslösung vom Erdenrest hat hier ethische Werte geschaffen, die als Argumentation der Ethik in der Musik als apodiktischer Faktor gelten können.
Die ganze Nachfolge der Romantik vermochte diesen Beweis nicht mehr zu liefern. Erst der Ausgang der Romantik konnte wieder mit Bruckner die zur Vorstellung herabgesunkenen Werte als Urteil und Anschauung herstellen.
Dazwischen liegt das Phänomen Wagner.
Wagner kommt aus der Romantik, Wagner entwickelt sich romantisch bis zum Wendepunkt seines Schaffens, bis zum Tristan. Der »Holländer«, der »Tannhäuser«, der »Lohengrin« sind romantische Produktionen, obgleich theatralische Momente mit in Betracht gezogen werden müssen. Theatralische Momente und — ethische Momente.
Finden wir beispielsweise im »Holländer« folgendes:



so ist dies eine typisch romantische Wendung, die ihren ethischen Wert erst durch den Zusammenhang von Handlung und Musik erhält. Das Motiv wird vorbereitet und dann auf ein Niveau gesetzt, das die Schranken der Romantik wesentlich durchbricht. So sehr auch hier die Wertung durch enthusiastische Schwärmereien erschwert ist und der Begriff von Didaktik mit dem von Ethos verwechselt und dort ins Treffen geführt wird, wo er nicht zutreffend ist. Leider wittern Laien gerade dort, wo raffiniertestes Theater auf ihre Gemüter wirkt, ethische Werte. Das Wort und die Handlung führen allerdings irre, und vielleicht war Wagner sich dessen selbst nicht ganz bewußt. Er unterschätzte seine innigsten Zusammenhänge mit den Kulissen.

So ist der ganze Tannhäuser auch dort, wo ein ethischer Zug und Ausdruck bewußt angestrebt wird, nicht nur nicht ethisch, sondern im Gegenteil bedenklich unethisch, anti-ethisch möchte man sagen. Schadet das übrigens dem Kunstwerk?

Im Tristan kommt die wirklich ethische Erlösung, befreit von Geste und Theater, erst in den letzten vierzehn Takten zum Ausdruck. Der Übergang der breiten E-dur-Stelle in den H-dur-Schluß, eine Wendung, die im »Ring« von gleichem Wert wird.
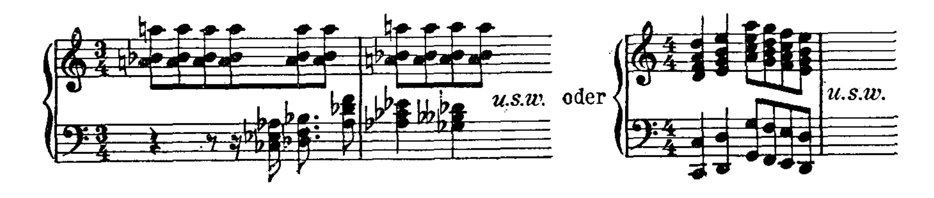
Die Meistersinger erreichen mehr als jedes andere Werk Wagners die Abstraktion vom äußerlichen Theater, die Gesten werden zu Herzenshandlungen und die seelische Wirkung wird allgemein und überwältigend, die ethische Mitteilung ist eine so durchschlagende, wie sie seither nicht mehr erreicht werden konnte.

* * *

Seitdem löst sich der Wille zum Ethos.

Das Streben nach dem Unethischen wird entweder bewußt oder als Dekadenzerscheinung zum Resultat. Reger war vielleicht der letzte positive Komponist. Alle Bestrebungen Richard Strauß', ethische Werte zu schaffen oder zu erfüllen, müssen als zu technische, zu äußerliche betrachtet werden. Die Salome ist voll von Kniffen und stupenden Effekten, aber wer vermöchte an eine moralische Erfüllung zu glauben? Auch die F-dur-Stelle nach dem Judenquintett (Jochanaans Heilandserzählung) kann sich vom Technischen nicht so weit befreien, daß sie zur musikalischen Weltanschauung werden könnte. Im Zarathustra, in der Domestica, in Tod und Verklärung sind die Probleme angeschnitten und bleiben dahingestellt.

Der Expressionismus enträt — soweit er neuromantischer Natur ist — jeder ethischen Forderung. Mehr als das! Er wendet sich nach der Immoral und zerstört geflissentlich alle Traditionen:



Der musikalische Ausdruck gerät in das Abenteuer der Seele, ein Experiment, das mir gefährlicher erscheint als Schiffbrüche auf der Fahrt nach der Welterlösung.

Wird je eine Brücke zurückführen? Oder können wir das Genie erwarten, das über diese Abgründe hinwegschreiten wird, sicher und siegesbewußt?

DAS TONKÜNSTLERFEST 1923

VON

CARL JOHANN PERL-DRESDEN

Das vierte Tonkünstlerfest seit dem Krieg vereinte die Mitglieder des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins* in *Cassel.* In diesen Blättern wurde zuletzt über die Essener Tagung im Jahre des Unheils 1914 berichtet. Um eine lückenlose Chronik nun zu bieten, müßte eigentlich über die Nachkriegsfeste in Weimar, Nürnberg und Düsseldorf nachträglich referiert werden, eine Arbeit, die heute um so leichter ist, weil die wenigen wesentlichen Erscheinungen dieser letzten Tagungen samt und sonders seither in den Mittelpunkt unseres gegenwärtigen musikalischen Interesses traten. Es wäre ihnen dies übrigens fraglos auch ohne diese Feste gelungen; denn man ist gerade heute von einer vorbildlichen Aufmerksamkeit geworden. Was allein die deutschen Musikverleger an Propaganda tun, was unsere jungen Komponisten selbst für die Verbreitung ihrer Werke arbeiten, ist von einer früher kaum geübten Betriebsamkeit.

Wenn hier nun bloß vom diesjährigen Fest die Rede ist, weder der Zeitwende noch der organischen Weiterentwicklung innerhalb von neun Jahren Erwähnung geschieht, so ergibt sich das aus dem bloßen Streben nach der Wertung des diesmal Gebotenen ohne irgendwelche historische Feststellungen. Auch über die große Tragweite dieser Feste im allgemeinen ist kein Wort zu verlieren. Daß bereits diesmal wieder einige deutsche und österreichische Städte ihre Bereitwilligkeit kundgaben, die nächstjährige Tagung bei sich zu sehen, ist dafür Beweis genug. Ungeachtet der beispiellosen Notlage unseres geistigen Lebens und der immensen materiellen Opfer, die jedes solche Fest verlangt. . . .

Als »Deutsche Tonkünstlerwoche« fand das Fest in den Tagen vom 8. bis 12. Juni statt, bei überaus reger Beteiligung von auswärts, in Cassel selbst als bedeutungsvolles Ereignis von allen Schichten der Bevölkerung gefeiert. Als ein Ereignis, stark genug, um das unheilvolle Weltgeschehen im Bewußtsein der meisten für fünf Tage fast auszuschalten. Und nimmt man die Tatsache hinzu, daß bei dieser Gelegenheit viele der wichtigsten Persönlichkeiten unseres musikalischen Lebens, Komponisten, Dirigenten, Virtuosen, Verleger und die Kritiker der größten deutschen Tageszeitungen zugegen waren, so ergibt sich daraus die einzigartige Eindringlichkeit dieser Tagung, die eben mit keiner ähnlichen Veranstaltung zu vergleichen ist.

Das Fest umfaßte zwei Orchesterkonzerte, eine Kammermusikmatinee, ein Chorkonzert und eine Festvorstellung im Staatstheater. Die alljährliche Hauptversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, dann offizielle Begrüßungen, Sonderausstellungen und die üblichen Zusammenkünfte der



Rudolf Maria Breithaupt



Das Bach-Klavier
Erbauer Karl Maendler in München

verschiedenen Fachgruppen füllten die Zeit zwischen den Konzerten aus. Das ganze Unternehmen war ausgezeichnet organisiert, das Programmbuch zählte eine stattliche Reihe von Casseler Industriellen als Förderer und Stifter auf, die in weitgehender Weise finanzielle Garantien übernommen hatten. Wohnungs- und Propagandafragen waren glücklich gelöst, und vor allem waren die Saalverhältnisse denkbar günstig.
Die künstlerischen Mittel, die zur Verfügung standen, befriedigten nicht in vollem Maß. Die Staatliche Kapelle, der die Hauptaufgabe übertragen war, stand unter der Leitung ihres ständigen Dirigenten *Robert Laugs*. Er war es, der bereits lange vor dem Fest in aller Öffentlichkeit erklärt hatte, er habe sein Möglichstes getan, um Cassel »vor dem Schlimmsten« zu bewahren. Es bleibe dahingestellt, was sich Herr Laugs unter dem Schlimmsten vorstellt und ob er bei der Prüfung der eingesandten Werke überhaupt mitzureden hatte. Daß er als Festdirigent vor allem die Pflicht hatte, die zur Aufführung bestimmten Werke so gut als möglich einzustudieren, versteht sich von selbst. War er dazu nicht imstande, und leider bestätigte sich dies, so hätte er die Leitung abgeben müssen. Ein Dutzend besserer Dirigenten hätte sich augenblicklich gefunden. Gerade die wichtigste Aufführung der Tagung litt empfindlich unter der schlechten Wiedergabe. Laugs fand den Weg zu diesem Werk — es war die Sinfonie von Křenek — nicht, und wenn dies auch von der ehrsamen und in ihrem Urteil allerdings grotesk vereinsamt dastehenden Casseler Kritik hingenommen wurde — man ging sogar soweit, den am Orte sehr beliebten Kapellmeister herzlich zu bedauern, weil er sich zu »solcher Musik« hergeben mußte — so ändert all dies nichts an der Tatsache, daß Werke irgendwie schwierigerer Struktur nur mangelhaft zur Aufführung kamen. Und dies führt zu einer der wichtigsten Erwägungen für künftige Tonkünstlerfeste; denn dieser Fall ist nicht der erste in den letzten Jahren. Der jeweilige Festdirigent muß unter allen Umständen den erheblichen Schwierigkeiten solcher Veranstaltungen gewachsen sein. Die Tendenz, diese Feste in nicht allzu großen Städten abzuhalten, ist aus tausend Gründen, die man gar nicht näher erörtern braucht, gut zu heißen. Doch muß dabei, auf die Gefahr einer etwaigen Zurücksetzung lokaler Interessen hin, die Wahl des künstlerischen Leiters die wichtigste Frage bleiben. Robert Laugs' Verdienste um Cassel bleiben ungeschmälert. Er ist für dortige Verhältnisse eine überaus wertvolle Persönlichkeit, die nach ihren Kräften alles daran setzte, dem Fest zum Gelingen zu verhelfen. Seine Kapelle hat ihre Riesenaufgabe denn auch hingebungsvoll bewältigt. Besonders günstig fielen die Holzbläsergruppen auf. Nicht auf der gleichen Höhe stand der Chor. Für die Matinee war das *Hans-Lange-Quartett*, Frankfurt, gewonnen, eine Streichquartettvereinigung, die gerade ausreichte, ohne sonderliche Vorzüge aufzuweisen. Unter den auswärtigen Solisten ragte der Geiger *Georg Kulenkampff-Post*, Berlin, hervor. Die bekannte Sopranistin *Hedwig Iracema-Brügelmann*, Karlsruhe, war

durch Indisposition leider behindert. Die Pianistinnen *Emma Lübbecke-Job*, Frankfurt, und *Duscha-Funke*, München, befriedigten. Auf sehr beachtlicher Höhe zeigten sich auch außerhalb des Theaters die einheimischen Solisten *Risa Hirschmann*, *Fritz Windgassen* und *Viktor Mossi*. Mangelhaft war der Casseler Organist *Heinrich Möller*.

* * *

Zu einer Opernuraufführung hat es diesmal leider nicht gereicht. Ebenso fehlten neue Chorwerke und Klavierlieder. Gründe genug, um die Funktionen des Musikausschusses des Vereins selbst einmal einer Prüfung zu unterziehen. Daß nichts Brauchbares, der Aufführung Würdiges eingegangen war, ist ohne weiteres glaubhaft. Warum dies jedoch so ist, und ob das passive Warten auf etwaige Einsendungen großer, umfangreicher Werke das Richtige, sind Fragen, die einer Erörterung dringend bedürfen. Eine Opernpartitur heutzutage herzustellen, kostet allein an Materialaufwand solche Summen, daß sich diese ein noch unbekannter, nicht sehr begüterter Komponist einfach nicht leisten kann. Er kann es nur, wenn eine Aufführung seines Werkes in Aussicht steht. Unter solchen Umständen ist es eben nötig, die bisherigen Gepflogenheiten des Prüfungsausschusses zu reformieren. Die Herren werden sich künftig wohl oder übel dazu entschließen müssen, selbst auf die Suche zu gehen. Vielleicht tat man es diesmal bereits, doch sicher nicht mit genügender Ausdauer, sonst hätten sich die schmerzlich vermißten Werke gefunden. Soviel Vertrauen haben wir alle noch zu der Potenz deutscher Tonsetzer! Ja, es wäre dann auch sicher überflüssig gewesen, daß selbst unter den sinfonischen Uraufführungen das Werk eines im Musikausschuß befindlichen Komponisten erschien, was immerhin befremden mußte. Über diese Teile des Festes kann man sich demnach kurz äußern. Festoper war Schrekers »Schatzgräber«. Eine sehr gelungene Aufführung, die das Staatstheater von seiner besten Seite zeigte. Unter der Leitung *Zulauf-Derichs*, mit *Windgassen*, *Mary Keysell*, *Mossi* und *Lang* in den Hauptrollen erfuhr das Werk eine sehr achtbare Wiedergabe. Und das die Tagung beschließende Chorkonzert brachte neben einer klanglich nicht ganz befriedigenden Aufführung von Regers sehr selten zu hörendem »Gesang der Verklärten« und zwei Männerchören von Hausegger als wirkungsvollen Abschluß das schöne »Tedeum« von Braunfels. Das im Aufbau und seiner ganzen Struktur nach überaus geschickt gearbeitete Werk war kurz vorher in Cassel mit großem Erfolg aufgenommen worden, so daß auch diesmal ein starker Eindruck davon ausging. Eine Orgelpassacaglia und Doppelfuge von August Scharrer erweckte als einzige Uraufführung dieses Abends kein sonderliches Interesse. Im Kammerkonzert kamen zwei Streichquartette zur Uraufführung: ein op. 12 von Hermann Kundigraber und ein op. 28 von Ernst Toch. Da wie dort hat man es mit ausgeprägten Individualitäten zu tun, von denen jedoch

keine Überzeugendes zu sagen weiß. Kundigraber ist klanglich nicht uninteressant, Toch fesselt durch rhythmische Vielfältigkeit. Neu ist an der Musik beider nichts. Paul Hindemith dagegen brachte zwei neue Sonaten, die von der ersten bis zur letzten Note aufhorchen machten. Die Sonate für Bratsche und Klavier, op. 25 Nr. IV, zeigt zwar noch Ähnlichkeiten mit seinen älteren Kammermusikwerken aus op. 11, vor allem ist die dort bereits erstrebte dreisätzige Form von schmissiger Knappheit hier überzeugungsvoll verdichtet, aber die Sprache dieser Musik hat unendlich an Klarheit gewonnen. Die melodischen Abhängigkeiten von Grieg und Reger haben einem stark individualisierten Melos Platz gemacht, die etwas billige Sequenzentechnik ist überwunden, das prächtig klingende Werk — der Autor spielte selbst — steigert sich so sicher aus seiner Idee heraus, daß die Spannung keinen Augenblick nachläßt. Ein Werk von besonderer Gnade ist die andere Sonate, op. 25 Nr. II, für Viola d'amore und Klavier. Hier wird Hindemiths sonst etwas kühle Sprache auffallend warm. Aus einer lyrisch empfundenen Sphäre ertönt dieses Stück für ein längst historisch gewordenes Instrument; graziös geschwungen in der meist akkordisch geführten Melodik, bei aller klanglichen Zartheit, die dem Wesen der Viola d'amore entspricht, nirgends manieriert oder süßlich. Das kostbare Werk ist zur Not auch auf der Bratsche spielbar. Mit seinem durchsichtigen Klaviersatz gehört es zu den liebenswürdigsten Eingebungen des jungen Frankfurter Meisters, von dem wir alle noch vieles erhoffen.

Nicht ohne Füllsel, Akte der Courtoisie und Konzessionen an das bisher nur an schwache Dosen moderner Tonkunst gewöhnte Casseler Publikum ging es bei der Wahl der sinfonischen Werke ab. Es handelt sich nicht um graduelle Unterschiede, wenn man von den acht Werken zweier Orchesterkonzerte bloß zwei herauszuheben imstande ist, sondern gerade jene Merkmale, an denen die einen reich sind, fehlen bei den anderen ganz. Hier prallten nun die Gegensätze aufeinander. Und es war Zeit. Drei Tage waren vergangen, ohne daß jene Teilnehmer am Fest zu ihrem Recht kamen, die Neues, noch nicht Gesagtes hören wollten.

Eine dreisätzige Sinfonie des Berliners Max Butting eröffnete das Fest. Ein bescheidenes, seiner Abhängigkeiten bewußtes Werk eines begabten Anfängers. Die Angabe: »für Streichorchester und elf Solobläser« deutet auf klangliche Absichten, die im Versuch stecken geblieben sind. Heinz Tiessen hat drei Stücke einer Theatermusik zum Hamlet zu einer Orchestersuite vereinigt, deren stärkste Wirkung im Sausen einer Windmaschine bestand: äußerlichste Musik ohne individuelle Sprache. Über einen Totenmarsch daraus, dessen Erweiterung von 16 auf 50 Takte besonders Erwähnung getan wurde, entspann sich eine öffentlich ausgetragene Polemik: ob nämlich die Musik auf den Tod Ophelias oder Hamlets zu beziehen sei . . . Hermann von Waltershausen brachte sechs Orchesterlieder aus zwei verschiedenen, bereits

anderweitig gesungenen Zyklen zur Aufführung. Immer wieder fesseln an ihm die vornehme, meisterliche Sprache und das unaufdringliche Ethos seiner liebenswürdigen Gesamterscheinung. Neues, für heute unumstößlich Wichtiges auszudrücken, ist ihm versagt. Über all seine Schöpfungen aber breitet sich der Zauber reiner Menschlichkeit, der besticht. Diese Musik ist durchaus lebendig, aber trotzdem fehlt ihr die Aktivität. Fast ganz passiv, im Sinne leidensvoller Abhängigkeit, die peinlich wirkt, ist die Zweite Sinfonie von Wilhelm Petersen. In diesem sehr umfangreichen einsätzigen Werk steckt eine Begabung, die nicht weiter kann, der vor allem durch ihre rein thematische Einstellung ein unüberwindlicher Hemmschuh entstand. Die Sinfonie ist neben jener auf der Nürnberger Tagung gehörten kein Fortschritt. Ein Violinkonzert von Emil Bohnke in D-dur, op. 11, besticht durch seine glatte Struktur. Ein Werk von vorgestern, das stellenweise verboten banal klingt, aber durch seine geigenmäßige Haltung immerhin einen Gewinn auf diesem vernachlässigten Gebiet bedeutet. Bernhard Sekles weist in seinen phantastischen Miniaturen für kleines Orchester zum so und so often Male seine bereits zur Manier erstarrte koloristische Vorliebe nach. Die »Gesichte«, wie er diese kleinen Aphorismen nennt, sind amüsant und huschen ohne jeden tieferen Eindruck an uns vorbei.
All das war Musik ohne Prätension, war gute, stellenweise auch sehr gekonnte Arbeit. Es waren »Novitäten«, mit denen ein landläufiges Abonnentenpublikum immerhin zufrieden sein konnte. Die zwei Werke jedoch, derentwegen es sich lohnte, nach Cassel gereist zu sein, waren von Heinrich Kaminski und Ernst Křenek. Zwei durchaus gegensätzliche Erscheinungen, die sich so gut wie in allen Zügen widersprechen. Bloß ein Zufall ist es, der ihre Namen so eng zusammenbringt, weil sie eines gemeinsam haben: die Absonderung von den bisher besprochenen Komponisten des Festes. Die Sezession dieser beiden im deutschen Musikleben seit ein paar Jahren bekannten Musiker ist eine radikale und eigensüchtige, sie ist durch Können fundiert, ihre Ziele sind ernst, ihre Wirkung stark, ja im Falle Křenek sogar hinreißend. Kaminskis Concerto grosso für Doppelorchester und Klavier bedient sich der in Italien um die Mitte des 18. Jahrhunderts zur Blüte gebrachten Form nur sehr äußerlich. Gelegentliche Archaisierungen im Melos treten hinzu. Die gesamte Fassung des überaus kühn konzipierten Werkes aber ist neu, die lineare Stimmenführung unterscheidet sich wesentlich von der traditionellen, obwohl sie auf einer fast streng zu nennenden Kontrapunktik beruht. Das Werk machte bei der Casseler Uraufführung, die Kaminski selbst leitete, klanglich keinen ganz überzeugenden Eindruck. Das dürfte lediglich Schuld des Dirigenten gewesen sein, der sein Werk bloß innerlich hörte, zu wenig probieren konnte und trotz seiner entschiedenen Ausdrucksfähigkeit technisch als Dirigent eben versagte. So blieb die Hauptwirkung auf das innere Erlebnis beschränkt, das durch die monumentale Gestaltung, das Pathos und

den abgeklärten Ernst des Werkes ausgelöst ward. Am gleichen Abend wurde die Zweite Sinfonie von Ernst Křenek, op. 12, zum erstenmal gespielt. Ein großes Werk in drei abgeschlossenen Sätzen. Aus diesem Knaben wurde rasch ein Mann. Das Werk des dreiundzwanzigjährigen Wieners ist von einer Männlichkeit, die erstaunen macht. Da sind keine Experimente mehr, kein Tasten. Eher ein brutal rücksichtsloses Zupacken, trunkene Jugendkraft, ein Wille zur Welt, Bekenntnis zum Diesseits, das kaum je schwieriger zu erleben war als in diesen Jahren. So klingt in dieser Musik eine Gegenwärtigkeit, die manchmal, am stärksten aber zum Abschluß, von erschütternder Tragik wird. Die Kühnheit, mit der sich dieses Werk über manche tote Stellen und Längen zu einem Klangerlebnis seltenster Art steigert, ist unerhört. Als stärkster Eindruck bleibt eine Geigenkantilene des letzten Satzes haften, deren endloser Bogen, deren innere Ruhe und Geformtheit überwältigend sind. Die Melodik Křeneks ist völlig neu, losgebunden von jeder Konvention. Das Klanggefühl, das ihn leitet, ist individuell, unverkennbar. So repräsentierte dieses Werk stark und überzeugend die neue Sprache. Neben Hindemith und Kaminski war ihm das Hauptinteresse der Tagung beschieden. Die Hoffnungen, die man auf diese Sinfonie gesetzt hatte, erfüllten sich voll. Und im Zeichen dieses Sieges, der ein doppelter, ein Sieg über allzu verwöhnte Ohren und einer über impotentes Epigonentum und seine falsche Ästhetik war — im Zeichen dieses Sieges schloß das Fest.

»NEUE MUSIK« IN FRANKFURT

VON

KARL HOLL-FRANKFURT a. M.

Die alte Mainstadt ist zu einem *Vororte neuer Kunst* geworden. Darstellender, bildender, tönender Kunst; besonders aber der letzteren. Die Namen Debussy, Delius, Reger, Schreker, Stephan, Schönberg, Bartók, Hindemith sind mit dem Begriff unseres Musiklebens im neuen Jahrhundert organisch verbunden; Jarnach und Křenek traten hier neuerdings hervor. Frankfurt war also der rechte Boden für eine Kundgebung neuzeitlicher Musik in größerem Stile. Einer Kundgebung, wie sie (an Stelle einer ursprünglich geplanten, aber dem Wirtschaftselend verfallenen Großschau sinfonischer und dramatischer Musik) die jetzt abgelaufene *Kammermusikwoche* dargestellt hat. Viel hilfsbereite Kräfte wirkten da zusammen, die Tat möglich zu machen. Anreger und spiritus rector aber war der neue Museumsdirigent *Hermann Scherchen.*

Man begann mit einer Matinée in der Halle des »Römer«. *Ernst Křenek* hatte das erste Wort; und sprach es wuchtig und aufrüttelnd. Sein *Concerto grosso* für Streichorchester und sechs Soloinstrumente ist gleich seinen übrigen Erstlingen gewiß noch keine Meisterleistung (wer wollte die von einem so Jungen erwarten?), wohl aber ein Zeugnis gärender genialischer Begabung. Křenek musiziert hier »en relief«. Die alte, gebundene Form ist ihm Stütze, nicht Schablone. Er erfüllt sie mit neuem und eigenem Geist, mit vehementer Rhythmik, durchgeformtem, auch in der Zartheit, und gerade darin eigentümlichem Melos und mit Klangkomplexen, die aus einem fast schmerzhaft starken Empfinden auszubrechen scheinen. Man schaut den Menschen und glaubt dem Künstler und wartet auf ihn. Der Abstieg zu den Liedern von *Mario Castelnuovo-Tedesco* war als Atempause notwendig. Doch sind die »coplas« (= französisch couplets) keineswegs wertlose lyrische Gebilde. Geistvoll bewegt, knapp geschliffen, impressionistisch durchfärbt, sind sie, wie so vieles Jungitalienische, ein bißchen dem »Salon«, dem *kultivierten* Salon, zugeneigt. Sie bildeten die bequeme Stufe abwärts zu *Herbert Windts* »*Andante religioso*« für eine hohe Baßstimme und Kammerorchester op. 6, worin sich Unklarheit mit Bombast und merkwürdig naiver Imitation (vor allem Schrekers) mengt. Die Singstimme ist nur da, um von dem Pseudo-Kammerorchester (mit Blech, zwei Harfen, Xylophon, Klavier!) erdrückt zu werden.

Am Abend erklang dann im prächtig gewirkten Rahmen des Kaisersaales junge Klavier- und Violinmusik. *Bartóks* reizvoll durchformte *Suite* op. 14 war für Frankfurt nicht neu. *Stücke* von *Heinz Thießen* (op. 31), darunter der »Sperling in die Hand des Eduard Erdmann«, hatten uns nichts zu sagen. Erdmann selbst war mit einer *Violoncellsolo-Sonate* vertreten; in seiner individuellen, ehrlichen Art musizierend, doch nicht über den privaten Versuch hinauslangend. *Philipp Jarnach* hatte dagegen mehr Glück. Er verdiente es für eine Arbeit gleicher Gattung, die zwar nicht zu seinen stärksten zählt, aber in ihrer übersichtlichen Form und ihrem gewählten Melos, wie alles, was aus seiner Werkstatt kommt, Hand und Fuß hat. Alles Voraufgehende wurde indes überschattet von *Busonis* zweiklavieriger »*Fantasia contrapuntistica*«. Ergreifend dies willensstarke Ringen um ein Neues auf dem Umwege über das Alte. Ehrwürdig dieser Versuch zur Wiedererlangung geistiger Zucht, dieser Appell an das Kulturgewissen. Doch leider nur ein Versuch, ein Appell im Namen und Zeichen eines anderen, wirklich Großen.

Am zweiten Tag im Kursaal zu Bad Homburg einige Lieder. Sie sagten über *Schreker* nichts Gutes, über *Ludwig Rottenberg* nichts Neues, über den eigenartigen *Urjö Kilpinen* zu wenig aus. Ferner eine spielgerechte *Violinsonate* von *Wilhelm Petersen*, die dem von Brahms und Reger herkommenden, zu ethisch wirksamer Selbständigkeit gelangten Autor namentlich in den ersten beiden Dritteln Ehre machte. Schließlich die *Violoncello-Sonate* von *Alexander*

Jemnitz (op. 17). Sie zerbröckelte an ihrer schwachen und gesuchten Erfindung, an ihrer Knochenlosigkeit und Monotonie.
Folgte ein Abend im Schauspielhaus mit der »*Geschichte des Soldaten*« von *Jgor Strawinskij*. Eine vom Schweizer *Ramuz* ironisch-dämonisch aufgezogene Moritat »mit Musik«. »Der Soldat« verhandelt seine »Geige« an den »Teufel«. Bühne auf der Bühne, Pantomimik, ein Ansager, ein Bummsorchester (sieben Mann, mit Piston, Posaune, Schlagzeug); der Dirigent in heller Leinenjacke davor. Alles auf knappsten Ausdruck gestellt; die Musik so sehr, daß nur noch ein kleiner Schritt bleibt zum Nihilismus des rhythmischen Geräuschs. Witzige Pointen, tiefer anrührende Melismen (die Geige!). Das Ganze halb Komödie, halb Schreckfratze, eine Zeitlang fesselnd, auf die (längere) Dauer aber ermüdend. Fin de siècle. Man wäre ziemlich leer entlassen worden, hätte nicht *Paul Hindemiths* »*Kleine Kammermusik für fünf Bläser*« den Anfang gemacht. Fünf knappe, höchst intim gebosselte Sätzchen, die den Klangcharakter von Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott spielend, singend und jonglierend auswerten. Neubelebung des ältesten Suitengeistes; freundliches Aufleuchten eines gangbaren Weges in die Zukunft.
Der trat auch im fünften Konzert in Sicht, als im Kaisersaal desselben *Hindemith* »*Marienlieder*« (nach R. M. Rilke) erklangen. Mit ihnen scheint der Künstler in das ihm von vielen Freunden seiner eminenten Begabung gewünschte Stadium der Verinnerlichung eingetreten zu sein. Die große Disposition und die Lauterkeit seiner Musik, in der das Klavier gleichberechtigt neben der Singstimme wirkt, einten die Hörerschaft zu gemeinsamer Anerkennung. Die genauere Wertung des Zyklus bleibe vorbehalten. Ihm voraus ging die »*Breugnon*«-*Suite* (op. 13) von *Johann Friedrich Hoff*, ein mit Beherrschung neuzeitlicher Satzkunst knapp, liebenswürdig und humorig ausgefeiltes Streichtrio.
Die Intensitätskurve ging im Zickzack. Nach Křenek im ersten, nach Hindemith im vierten und fünften Programm erreichte bzw. hielt sie den Hochstand im sechsten, am Morgen des letzten Tages mit Werken von *Rudi Stephan* und *Arnold Schönberg*. Es geschah nach einem noch wenig belangvollen *Streichquartett*-Versuch von *Kurt Weill* und ganz undiskutablen *Klavierstücken* von *Stephan Wolpe*, daß *Stephans* »*Musik für sieben Saiteninstrumente*« in einer neuerdings möglich gewordenen Neufassung (und in der Originalbesetzung: Streichquintett, Klavier und Harfe) erklang. Und man hielt den eigenen Atem an, weil ein anderer, mächtigerer einen anwehte. Trotz manchem Tribut an das Idiom der Entstehungszeit (1911) sprach hier von ethischem Willen gefaßte Urgewalt der Töne; im Hauptsatz, noch mehr aber im Nachspiel, das stilistische Entwicklungen, die heute allgemein geworden, im Keime birgt oder in der Auswirkung vorwegnimmt. Der formalen Unvollkommenheit nach eine Skizze, aber was für eine. Man sollte den jung

Gefällten weniger betrauern und mehr aufführen. Er könnte ein Spiegel sein, Spiegel der menschenverbindenden Macht einer über die Individualität hinaus ins Heroische zielenden Kunst. *Schönbergs* Lieder aus dem »*Buch der hängenden Gärten*« erschienen demgegenüber als Dokument der Vereinzelung. Doch freilich auch hier: welch ein Dokument und welch eine Vereinzelung! Hier ist die Durchformung vollkommen, das Ganze, ohne daß das Gesetz deutlich sichtbar würde, von höchster, fast unheimlicher Konsequenz. Die Dichtung Georges bis in die feinste Regung ausgedeutet, in Klang umgegossen. Bleibt auch für den, der unser Heil von jener Gemeinschaftskunst erwartet, hier das Trennende der individuellen »ratio« und Empfindungssphäre, er wird doch gepackt und erregt und wünscht den möglichst engen Kontakt durch häufigere Darbietung.

Der letzte Abend war ein Niedergleiten. *Ernst Toch* garnierte in seiner Kammersinfonie »*Die chinesische Flöte*« (für 14 Instrumentalsoli und eine Singstimme) hübsche melodische Einfälle mit raffiniert ersonnenem exotischen Klangspiel (Harmonie, Rhythmus, Schlagzeug). *Bernhard Sekles*, der die Exotik tiefer und weiter faßt, trieb in seinen fünfzehn kleinen *Kammermusikstücken* (op. 32) für Flöte, Klarinette, Bratsche, Cello und Schlagzeug ein Miniaturspiel, das in Linie, Rhythmus, Klang und Instrumentalfarbe manchen Witz und manchen lyrischen Reiz entwickelt, auf die Dauer aber doch spekulativ wirkt und ermüdet. Blieben als Schlußpfeiler die a cappella-Chöre »*In einer Sommernacht auf dem Wasser zu singen*« von *Frederick Delius* und »*Friede auf Erden*«(op. 13) von *Schönberg*. Die wortlose Klangimpression und die das Wort in kühner Polyphonie der Klanglinien ausbreitende Expression. Pole einer Stilspaltung, die die Jüngsten zu überwinden trachten; die zu überwinden Stephan schon begonnen hat und ein Křenek, Jarnach, Hindemith — jeder nach seinem Temperament — auf dem Wege sind.

Dank diesen Trägern der Hoffnung und ihren Mitstrebenden. Dank auch der Leitung und denen, die, hinter das Werk zurücktretend, ihm dienten. Den Quartettisten: *Amar*, *Caspar*, *Hindemith*, *Frank*; den Solisten: *Erdmann*, *Hoehn*, *James* und *Frida Kwast-Hodapp* (Klavier) — *Alma Moodie* und *Hans Lange* (Violine), *Ary Schuyer* (Violoncell) — *Beatrice Lauer-Kottlar*, *Else Liebhold*, *Martha Winternitz-Dorda*, *Elisabeth Friedrich* und *Antoni Kohmann* (Gesang). Den Klavierpartnern: *Emma Lübbecke-Job* und *Reinhold Merten*. Und noch vielen anderen weniger bemerkbaren Kräften.

INLAND

BERLINER TAGEBLATT (7. Juni 1923, Berlin). — »Moderne Gesangsforschung« von *Jean Nadolovitch.*

CHEMNITZER ALLGEMEINE ZEITUNG (4. Juni 1923). — »Der Gegenwartsbegriff der Klavierspielkunst« von *Karl Friedrich Grimm.*

DEUTSCHE ZEITUNG (6. Juni 1923, Berlin). — »Siegfried Wagner« von *Walther Eggert.* »*Darin* liegt der Schwerpunkt der Persönlichkeit Siegfried Wagners: er ist eben durch und durch deutsch! Und darum kann man mit dem Dichter sagen: ,Was ihn uns lieb macht — macht ihn euch, den Nichtdeutschen, verhaßt!'«
(11. Juni 1923). — »Musikhumoristika« von *Irmgard Leux.*

HAMBURGER KORRESPONDENT (13. Juni 1923). — »Das russische Volkslied« von *Hans Benzmann.*

KASSELER POST (10. Juni 1923). — »In Noten gesetzte Namen« von *Johann Lewalter.*

NEUES WIENER JOURNAL (31. Mai 1923). — »Neue Beethoveniana« von *Felix v. Lepel.*

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG Heft 21—25 (25. Mai, 8. und 22. Juni 1923, Berlin). — »Das ,Erfinderische' und Gustav Mahler« von *Martin Friedland.* Fortsetzung des Artikels aus Heft 20. — »Schulgesangsunterricht und Schulkunstpflege« von *Rudolf Malsch.* — »Geigennot« von *Heinrich Rottländer.* — Im Heft vom 8. Juni, das als Sonderheft in besonderer Ausführlichkeit zur 53. Tonkünstlerversammlung in Kassel erschienen ist, befinden sich neben Analysen der dort aufgeführten Werke und rein geschäftlichen Mitteilungen an Aufsätzen: »National — Übernational — International?« von *Martin Friedland.* — »Stilwende« von *Hans F. Schaub.* — »Vom Kasseler Musikleben« von *Gustav Struck.* — »Zur Lage der deutschen Musikkritiker« von *Hans F. Schaub.* »Die künstlerische Bedeutung und Verwertung der Sprechmaschine« von *Reinhold Scharnke.*

BLÄTTER DER STAATSOPER Heft 7 und 8 (Mai, Juni 1923, Berlin). — Das erste »Elektra«, das zweite »Der goldene Hahn«. Jedes Heft enthält zuerst das Wesentlichste über die Werke und Komponisten. In Heft 7 befindet sich »Die Legende von dem Anspruch der ,Großen Volksoper' auf Kroll«, ferner ein interessanter Aufsatz über den »Umbau des ,Kroll'-Hauses« von *Oskar Kaufmann.* In Heft 8 schreibt *Julius Kapp* über »Die Oper in Rußland«; die größten russischen Opernkomponisten und ihre Werke werden aufgezählt und ihre Bedeutung fixiert.

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE Heft 4 und 5 (15. Mai, 1. Juni 1923, Essen). — »Die Musik als Kulturmacht« von *Karl Storck.* — »Übungsschule am Seminar für Schulmusik« von *Heinrich Werlé.* — »Die Reinheit des Chorklanges« von *Adolph Engel.* Nachrufe für Karl Storck von *Karl Möhlig* und *E. Dahlke. E. Prost* widmet dem verstorbenen C. Adolf Lorenz Gedenkworte.

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH Heft 5 (Mai 1923, Wien). — Dieses Heft, das der Österreichischen Musikwoche in Berlin gewidmet ist, enthält als ersten Aufsatz (»Österreichische Musik seit Mahler«) einen Überblick über das musikalische Schaffen des jungen Österreichs von *Paul Stefan.* — »Mahlers Weg« von *C. Rudolf Mengelberg.* — »Mahler über die Achte Sinfonie.« — »Ein Brief Mahlers an Bruckner.« — »Arnold Schönbergs ,Gurrelieder' von *Heinrich Jalowetz.* — »Von Schrekers jüngstem Schaffen« von R. St. Hoffmann. Mit dem Titel ist in der Hauptsache Schrekers neues Bühnenwerk »Irrelohe« gemeint, dessen Text der Autor in kurzen Umrissen darlegt. — »Zemlinsky« von *Felix Adler.* Ein feines Porträt des großen Dirigenten und bedeutenden Komponisten. — »Die Ausführenden beim Deutsch-Österreichischen Musikfest in Berlin« von *Wilhelm Altmann.* — »Hermann Kretzschmar« von *Edward J. Dent.* — »Zu meinem Concerto Grosso« von *Heinrich Kaminski.*

NEUE MUSIKZEITUNG Heft 15 (1. Juni 1923, Stuttgart). — »Beethoven und Kassel« von *Max Unger.* — »Max Regers ,Gesang der Verklärten'« von *Hugo Holle.* Eine kurze Analyse des Werkes. — »Deutsche Dirigenten der Gegenwart: Robert Laugs« von *Gustav Struck.* — »Die Viertelnotenmusik auf dem Marsche« von *Willi Möllendorff.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG Heft 17/18 (2. Juni 1923, Köln). — »Zum Lobe der Musik« von *F. Max Anton.* — »Vom Künstlertum« von *Friedrich Eckart.* — »Musiktheorie« von *Ernst Toch.* — »National oder international« von *Gerhard Tischer.* In

dieser heute immer wiederkehrenden, brennend aktuellen Frage alle Standpunkte zu hören, ist nicht ohne Interesse. Wir lassen den Autor selbst sprechen: »Es steckt eben in jeder Nation von ausgeprägter Eigenart eine Kraft, die bereits dem Kern der Sache entscheidende Merkmale verleiht. Je mehr eine Nation der anderen verwandt ist, desto näher stehen ihr natürlich auch deren künstlerische Erzeugnisse.« Nachdem der Verfasser im weiteren die wesentlichsten Züge der Musik verschiedener Rassen und Länder überblickt, kommt er zu dem Schluß: »Es ist kein Zufall, daß die größten schaffenden Musiker, welche allgemein anerkannt sind, vorwiegend Deutsche waren, und daß fast überall, wo wahrhaft künstlerisch musiziert wird, trotz aller Feindschaft gegen das deutsche Element, doch deutsche Musiker sitzen und deutsche Musik geboten wird. Ich verstehe jetzt unter ,deutsch' nicht das Gebiet der neuerdings schwarz-rot-goldenen Flagge, sondern jenes größere, germanisch orientierte Mitteleuropa, dessen Musikkultur unverkennbar einheitliche Grundzüge trägt und dessen Einheitlichkeit durch lebhaften Austausch von Künstlern und Kunstwerken in der nächsten Zeit noch mehr zu betonen und zu entwickeln eine große, würdige und dankbare Aufgabe der deutschen Musikpolitiker wäre, die über die engen Grenzen des Landes hinaus wollen. Die verhältnismäßig geringe Beachtung, die die schaffenden Künstler der Schweiz, von Holland und den nordischen Ländern zurzeit in Deutschland finden, ist musikpolitisch kurzsichtig und in vielen Fällen direkt ungerecht.« — »Schwedische und deutsche Musikkultur« von *Felix Saul.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT Heft 22—25 (30. Mai, 6., 13., 20. Juni 1923, Berlin). — »War Modest Petrowitsch Mussorgskij ein ,verwildertes Genie'?« von *Felix v. Lepel.* Anknüpfend an den Mussorgskij-Artikel der »Musik« weist der Verfasser wiederum die irrige Auffassung ab, daß Mussorgskij ein »verwildertes Genie« gewesen. — »Der Niedergang der Oper; III. Aufgaben der Opernmusik« von *Karl Westermeyer.* — »Die Opernsaison 1922/23 zu Richard Wagner und als ,epitheton ornans' zur Politik« von *Hans Pasche.* »Die Nach-Wagnerische Produktion ist, wie sie auch sei, von Wagner abzuleiten. Jenes unerhörte Genie faßte seine Vorläufer zusammen, zugleich das eigene Werk in einer Weise abschließend, daß eine Weiterentwicklung seines Stiles unglaublich erscheint. Die Krise in der Oper ist nur auf die Führerschaft Wagners, auf den Triumph seiner Erscheinung zurückzuführen ... Aus der Übersättigung mit Wagner folgt endlich eine einigermaßen objektive Beurteilung seiner Werke, und hiermit öffnet sich ein Weg, dem beherrschenden Einflusse auszuweichen.« Anknüpfend überblickt der Autor das Wesen der neuen Komponisten, mit denen uns der Winter 1922/23 bekannt gemacht hat. — »Nekrolog zur Berliner Saison« von *Reyem-Retsew.* — »Persönliche Erinnerungen an Sofie Menter« von *E. Faltis.* — »Salzburger Festspiele« von *Ferdinand Scherber.* — »Neue Beethoveniana« von *Felix v. Lepel.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK Heft 11 (2. Juni 1923, Leipzig). — »Die Bedeutung der Schulchöre in der modernen Musikpflege« von *Helmut Thierfelder.* Der Verfasser weist der Volksbildung in musica neue Wege und kommt zu dem Schluß: »Die von vielen Seiten angestrebte Umbildung und Neugestaltung des deutschen Musiklebens wird nur dann in die Tat umgesetzt werden können, wenn schon in der Schulzeit planmäßig und sachkundig dieses Ziel verfolgt wird, eine Aufgabe, die für Chöre aller Schulen gilt.« — »Das Klavierspiel mit gekreuzten Händen« von *Theodor Frimmel.* — »Ein kritischer Eiertanz über der Max Reger-Sonate von Helmut Gropp oder: Wie man aus einem Reger-Plagiator zu einem Reger-Verbesserer werden kann« von *Albert Moeschinger.* Wir berichteten seinerzeit über das Plagiat Helmut Gropps in einer Hornsonate, die Regersche Themen teilweise in Urform aufweist, das der Verfasser entdeckte. Heinz Pringsheim, der in der Allgemeinen Musikzeitung die Sonate glänzend besprach, griff Herrn Moeschinger wiederum in seinem Artikel »Plagiatschnüffler« an. Im vorliegenden Aufsatz führt der Autor Herrn Pringsheim und den Artikel der Allgemeinen Musikzeitung ad absurdum. (Interessant die Mitteilung, daß bereits die Stichplatten vom Verlag Breitkopf & Härtel vernichtet worden sind.)

Heft 12 (23. Juni 1923). — »Sebastian Bach als Schulkantor« von *Bernhard Fr. Richter.* — » Die verloren gegangene Appogiatur« von *Edwin Janetschek.* — »Diesseits und jenseits der ,Dalila'-Arie« von *Derivat.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT Heft 8 (Mai 1923, München). — »Aufgaben und Ergebnisse physikalischer Forschung im Klavier- und Geigenbau« von *Christian J. Hansen.* — »Schütz-Miszellen I« von *Alfred Einstein.* — »Musik des Mittelalters in der Badischen

Kunsthalle Karlsruhe« von *Friedrich Ludwig.* — »Wilhelm Werkers Bach-Buch von *Georg Schünemann.* — »Musik oder Bruchrechnung?« von *Rudolf Steglich.*

DIE NEUE RUNDSCHAU Heft 5 (Mai 1923, Berlin). — »Die deutsche Musik« von *Adolf Weißmann.* Der Verfasser schildert die Entwicklung der deutschen Musik im 19. Jahrhundert, die Bedingung ist für die Geburt der Moderne. In knapper Form ist das tiefste Wesen der Romantik vor und nach Wagner erfaßt. So kommt der Autor zur Polyphonie, die sich selbst im Farbenrausch des Tristan nicht verloren hat, deren Unmittelbarkeit durch Brahms noch einmal die Geister Beethovens und Bachs heraufruft. Über die Abseitigen, Bruckner und Pfitzner, leitet Weißmann zu Reger über. Mit diesem zu dem eigentlichen Beginn jüngster Musik. »Dabei ist doch gerade in der Reger-Zeit soviel geschehen, was ihm hätte gefährlich werden können, ja, was ihn hätte erledigen müssen; es lebt und wirkt Arnold Schönberg; es wird der lineare Kontrapunkt als Dogma aufgestellt; und es kommt eine nachimpressionistische Welle von Frankreich her, wo Igor Strawinskij seine Ableugnung aller Tradition durch die Tat bekräftigt ...« Die vielverzweigten Wege der deutschen Musik werden aufgezeigt; unserer Meister tiefstes Wirken auf die Entwicklung wird aufgedeckt. »So vielfach durchkreuzt ist der Weg der deutschen Musik. Trotzdem ist die Reaktion auf den Materialismus der vorjüngsten deutschen Tonkunst allzu natürlich. Aber nicht Dogma und Theorie können sie emporführen, sondern nur die eingeborene Kraft. Legt man, wie es wohl in trüben Zeiten geschieht, allzuviel Wert auf das Ethos, dann heißt dies, daß die Quellen der Phantasie verstopft sind. Das Ethos wird heute allzusehr gepriesen.Nicht der lineare Kontrapunkt als Dogma bringt uns das Heil, sondern der geniale Mensch, dem sich das Ethische und die Richtung auf das Unbegrenzte von selbst verstehen, der aber in der Wahl seiner Mittel unbeschränkt bleibt, bleiben muß. Die Überfüllung der Musik mit allzumenschlichem, allzukörperlichem Inhalt hat die Gegenwirkung ausgelöst; doktrinäre Enthaltsamkeit wäre nicht minder schädlich. In unserer Kunstästhetik treibt sophistische Dialektik ihr Unwesen. Es wird mit Worten gestritten; es werden Dogmen, Richtungen, Programme festgenagelt; künstlerische Lehrsätze aufgestellt und bewiesen. Gegen die Intuition. Pedanterie mit umgekehrten Vorzeichen. Enger Sinn, der sich kosmisch gebärdet. Worte gegen Musik. Das wahrhaft wertvolle Schaffen geht über alles Festgelegte hinaus; es spottet aller Rezepte, nach denen es sich rasch arbeiten läßt.«

AUSLAND

DER AUFTAKT Heft 5/6 (15. Juni 1923, Prag). — »Pfitzner« von *Erwin Kroll.* Der Verfasser fühlt sich ein in Wesen und Schaffen dieses letzten Romantikers, der »die Weisen eines Schumann, Franz, Jensen und Brahms weitersingt«. Er beleuchtet die Schaffensrichtungen des Meisters eindringlich ... »Und wenn seine Romantik in ihrem Ungenügen am Wirklichen auch rückwärts gewendet erscheint, es ist kein Rückwärts im Sinne eines Rückschritts, es ist ein Wiederemporwachsen aus edelsten uralten Kräften eines Volkstums.« — »Jung-Münchener Tonsetzer« von *Alfred Einstein.* Der Verfasser faßt das Schaffen und Wirken einer Reihe Münchener Tonsetzer nach Richard Strauß zusammen. — »Musikalischer Bolschewismus« von *Hans Mersmann.* »... man brandmarkte die jüngste Kunstentwicklung durch das Schlagwort *musikalischer Bolschewismus.* — Das wirkte. Jetzt mußten ja alle Einsichtigen einen großen Bogen um eine als bolschewistisch verdächtigte Kunst machen. Denn wer wollte mit diesem Gespenst irgend etwas zu tun haben? Sie wurden durch unverständige Führer darin bestärkt, bei allem, was sie nicht verstanden, zu zischen oder es zu boykottieren. Sie sahen in der Stilentwicklung eine Volksgefahr, die sie bekämpfen, ablehnen, mindestens aber ignorieren zu müssen meinten. Und die, welche vorher am lärmendsten für das Deutschtum in der Musik eingetreten waren, erhoben jetzt notwendigerweise am lautesten ihre Stimmen gegen die Umsturzgefahr.« Der Verfasser zeigt, daß diese Unterstellung falsch ist und daß keine Ursache besteht, an der Ehrlichkeit und Notwendigkeit der musikalischen Entwicklung zu zweifeln. »Dem Philister ist es immer etwas unheimlich geworden, wenn er sich einer fortschreitenden Entwicklung gegenüber sah, besonders wenn diese, auf eigene junge Kraft pochend, die Schlangenhäute der Tradition fortwarf, noch ehe ihr eigenes neues Gewand darunter ganz sichtbar wurde.« — »Alt-Münchener Lieder« von *Paul Nettl.*

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG Heft 15 und 16 (26. Mai, 16. Juni 1923, Zürich). — »Zur 150. Wiederkehr des Geburtstages von Hans Georg Naegeli« von *Max Unger*. Fortsetzung des Artikels von *J. Gehring* »Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir«, Bach-Kantate (1707).

THE SACKBUT, III/11. (Juni 1923, London). — *Jeffrey Pulver* berichtet über »Musik während der Regierung Tut-Ankh-Amen's«. Das Ägypten der XVIII. Dynastie muß als eine der Hauptquellen der europäischen Zivilisation angesehen werden. Es ist daher sehr interessant, auch etwas über die Musik dieser Zeit zu erfahren, die nun 33 Jahrhunderte weit zurückliegt. Wieviel Ursprünge und Anfänge findet man da. Die Harfe war das Hauptinstrument. Dem Artikel sind Abbildungen der verschiedensten damals gebräuchlichen Musikinstrumente beigegeben. — *Anthony Clyne* macht mit der Erfindung eines neuen Instrumentes bekannt: »Mr. Moors Pianoforte«, ein »duplex coupler« Klavier, das nach seiner Meinung bestimmt sein wird, wie ehemals das jetzige Klavier das Spinett ablöste, das jetzt gebräuchliche Instrument zu ersetzen. Es hat natürlich seine eigene Technik, und seine Lebensfähigkeit kann es erst dann beweisen, wenn ihm Spieler und Komponisten erwachsen sein werden. — »Vox populi« betitelt sich ein Artikel von *G. A. Pfister*, der über die Urteilslosigkeit und Bequemlichkeit des Publikums den Stab bricht und aufzeigt, welch verderbliche Wirkungen diese in bezug auf das Niveau der Kunst haben. Er appelliert an den Mut und die Aufrichtigkeit der Kritik, der »Stimme des Volkes«. — »Die Mellstock Musiker«. Von *G. Baseden Butt*. — »Das Jubiläum der Bach-Stadt Leipzig 1923.« Von *Adolf Aber*.

THE CHESTERIAN Nr. 32 (Juni 1923, London). — Eine Artikelserie ist dem Andenken des vor 300 Jahren gestorbenen englischen Komponisten *William Byrd* gewidmet. Der erste Artikel dieser Reihe ist biographischer Natur aus der Feder von *William Barclay Squire*. Der zweite Aufsatz behandelt »Byrds Gefühlsausdruck« von *J. A. Fuller-Maitland*. Weiter spricht *Edmund H. Fellowes* über »Byrds weltliche Vokalmusik«. Der letzte Aufsatz gibt eine ausführliche Besprechung von »My Ladye Nevell's Booke« von *Gerald Cooper*. — *Francesco Malipiero* setzt sich in einem eingehenden liebevollen Artikel für eine »Ausgabe der Werke von Claudio Monteverdi« ein. — *G. Jean-Aubry* widmet Prosper Mérimées »*Le Carrosse du Saint-Sacrement*« und den vielfältigen Schicksalen dieses Werkes, dessen Thema jetzt *Lord Berner* für eine komische Oper benutzt hat, einen längeren Aufsatz. Briefe aus London und Buenos Aires beschließen das Heft.

THE MUSICAL TIMES Nr. 962 (April 1923, London). — *Moriz Rosenthal*: »Neues Licht auf einige Meisterstücke«. — *H. Julian Kimbell*: »Britische Pianisten und Sänger. IX. Norman Allin«. — *Harwey Grace:* »Francks Orgelmusik. III«. *Donald Macarthur:* »Alte Dorfkirchenmusik«.

MUSICAL COURIER, LXXXVI Nr. 16—23 (19. und 26. April, 3., 10., 17., 24. und 31. Mai, 7. Juni 1923, Neuyork). — Durch sämtliche Hefte läuft die Fortsetzung von *Frank Pattersons* Artikel über »Praktische Instrumentation für Schul-, Volks- und Sinfonieorchester«. Von Interesse sind weiter in Heft 16 ein Artikel über »Musikinstrumente aus dem Grab eines Pharao« von *Julius Mattfeld* und über »Indische Musik« von *C. J. Cornfield*; in Heft 17 ein Aufsatz über die musikalische Persönlichkeit *Rabindranath Tagores* von *Lily Strickland* und in Heft 23 »Die kommerzielle Ausbeutung von Carusos Namen« von *William A. C. Zerffi*.

MUSICA D'OGGI Heft 5 (Mai 1923, Mailand). — *Luigi Torri* »Die rhythmische Gymnastik Dalcrozes und ihr Vertreter in Italien«. Ein italienischer Musiker Ferraria hat sich schon lange für die Dalcroze-Methode interessiert und sie in Italien eingeführt. Der Aufsatz behandelt die Methode an sich und ihre Vorteile. — *C. Moore* »Joseph Holbrooke«.

IL PIANOFORTE Heft 5 (Mai 1923, Turin). — »Beethovens Unterricht« von *Ferruccio Busoni*. Ein Nachdruck aus Busonis Buch »Von der Einheit der Musik«. — »Das Tragische in Chopin« von *Gino Roncaglia*. Ein Überblick über Chopins Leben an Hand seiner Werke.

BERICHTIGUNG: Im Echo des Maiheftes der »Musik« (XV/8), Seite 607, ist ein Referat über einen Artikel von *Ernst Toch* (»Zur Musik unserer Tage«), in welchem dem Autor der Anfangssatz nicht klar genug erscheint. Wir entnehmen darum die fragliche Stelle dem Aufsatz selbst und lassen sie wörtlich folgen: »Technische Hochspannung, die sich selbst immer weiter hinaufschraubt, führt zu stets neuen Blüten der Artistik bei Schaffenden und Nachschaffenden; daneben baut sich die Talentlosigkeit im Glauben, die Einfalt allein könne es machen, den Dadaismus in allen Künsten und trompetet ihr ,Zurück zur Natur! Zurück zu Mozart!' vor sich her. Als ob es ein Zurück zu Mozart, als ob es überhaupt ein Zurück gebe oder je gegeben hätte!«

Ernst Viebig

BÜCHER

OSKAR v. RIESEMANN: *Monographien zur russischen Musik. Bd. I.* Drei Masken-Verlag, München.

Der den Lesern unserer »Musik« wohlbekannte Verfasser hat mit diesem über 460 Seiten zählenden Bande allen musikalischen Deutschen, die der russischen Sprache nicht mächtig sind, ein sehr wertvolles Geschenk gemacht, wenn auch genaue Angaben über die benutzten Quellen vermißt werden dürften, da der betreffende Teil des Werkes dem Verfasser infolge der Kriegswirren verloren gegangen ist, während das noch kurz vor Ausbruch des Weltkriegs beendigte Manuskript der Darstellung erfreulicherweise erhalten geblieben ist. Sie zerfällt in vier große Abschnitte. Der erste behandelt die Musik in Rußland vor Glinka, mit dem erst die Kunstmusik dort einsetzt. Die russische Kirchenmusik freilich reicht bis ins 9. Jahrhundert zurück. Die ersten musikalischen Schriftdenkmäler der russischen Kirche sind aus dem 12. Jahrhundert; sie sind in der sog. Krjuki-(Häkchen-)Schrift, die bis ins 17. Jahrhundert gebraucht wurde, geschrieben. Die natürliche musikalische Begabung der Russen fand in der Kirchenmusik reiche Betätigung. Die Kirchenfürsten setzten ihren Ehrgeiz darein, den gottesdienstlichen Gesang möglichst vollendet zu gestalten, und errichteten deshalb eigene Sängerschulen. Besonderen Ruhm erwarben die zarischen Sänger, der Privatchor des Moskauer Zaren; daneben die Sänger des Moskauer Patriarchen, die späteren Moskauer Synodalsänger. Allmählich wurden durch die Eitelkeit der Sänger, die ihre Kunstfertigkeit zeigen wollten, die Textworte bis zur Unkenntlichkeit ausgedehnt, wurde der ruhige Verlauf der Kantilenen durch Koloraturen (Anenaiken) unterbrochen. Bereits 1652 wurde eine Kommission zur Beseitigung dieser Mißbräuche eingesetzt, doch erst 1668 wurde ein Hirmologon des Zeichengesangs, eine gereinigte Liturgie geschaffen, für die die Krjukischrift beibehalten wurde. Gleichzeitig schuf Mesenez ein Alphabet, eine Grammatik des Krjukigesangs, das erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts durch Smolenski im Druck veröffentlicht wurde. Mit der Zeit aber drang doch, und zwar von Kiew aus, das System der Notenlinien und -köpfe siegreich gegen die weit unvollkommenere Krjukischrift vor und damit auch die Mehrstimmigkeit. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde die abendländische Kirchenmusik durch die Italiener Balthasar Galuppi und Giuseppe Sarti nach Rußland verpflanzt. Beresekowskij und Bortnianskij schufen bereits kirchenmusikalische Werke in italienischer Art, entfernten sich aber durchaus von der eigentlichen russischen Kirchenmusik, was schon Glinka sehr bedauerte.

Die einzige weltliche Musik, die es bis zum 17. Jahrhundert in Rußland gab, war das Volkslied, gegen das die Kirche zu Felde zog. 1636 verbot der Moskauer Patriarch sogar die Ausübung jeder Instrumentalmusik unter Androhung von Kirchenbann und schweren Freiheitsstrafen. Aber bereits Peter der Große war ein Freund der Instrumentalmusik, die er auch beim Militär nach abendländischem Muster einführte. Aber erst 1730 hielt die italienische Oper ihren Einzug in Petersburg, während Moskau sich ihr noch lange verschloß. Etwa 1755 schrieb Wulkoff das erste russische Singspiel, das leider verloren gegangen ist. Unter Katharina II. fing neben der Oper auch die Hausmusik sich mehr und mehr zu verbreiten an. Der italienische Einfluß aber war vorherrschend; der erste Widerstand dagegen ging von Moskau aus durch Alexei Werstowkij (1828 Oper »Pan Twardowkij«, wichtiger »Askolds Grab« 1835).

Der zweite Abschnitt gilt dem Begründer der russischen Oper *Glinka*, dessen sehr lesenswerte Lebenserinnerungen noch immer nur in russischer Sprache vorliegen. Der Gedanke an eine Reform der Oper als Kunstgesang lag ihm fern. Ausführlich behandelt Riesemann seine beiden Opern, erzählt ihre Schicksale und weist ihnen ihre Stellung in der Musikgeschichte an, ohne einen Panegyrikus zu verfassen. Auch der Lyrik Glinkas, namentlich seinen zwölf Gesängen nach Gedichten Kukolniks, wird er gerecht. Er berichtet von Glinkas Aufenthalt in Paris, Spanien und Berlin, wo er als gereifter Mann noch bei Dehn (den er S. 205 als Vierundachtzigjährigen bezeichnet, während er bei Glinkas Tod erst 58 Jahre gewesen ist!) Unterricht nahm und auch gestorben ist.

Ungemein fesselnd ist der dritte Abschnitt über *Dargomyschskij*, der sowohl an dem Menschen wie dem Künstler Glinka nicht ohne Recht manches auszusetzen gefunden hat und als Vater der neurussischen Schule, des »mächtigen Häufleins«, anzusehen ist. Dazu gehörte Balakireff, Cui, Mussorgskij, Rimskij-

Korssakoff und Borodin, die sämtlich bewußt im Gegensatz zu der italienischen und deutschen Musik eine nationalrussische noch mehr wie Glinka schaffen wollten. Dargomyschskij, der übrigens ebensowenig wie Glinka je ein Honorar für seine Werke von einem Verleger erhalten hat, brach schon in seiner »Russalka« (1852—1855) mit der herkömmlichen Opernform, indem er weite Strecken als Rezitative durchkomponierte. In seinem »Steinernen Gast« hat er 1868 ein für die damalige Zeit unerhört kühnes Experiment gemacht, die Puschkinsche Don-Juan-Dichtung Wort für Wort durchkomponiert, ohne die geringste Veränderung zugunsten der musikalischen Linienführung vorzunehmen, doch diese unendlich fein gearbeitete musikalische Miniature bleibt von der Bühne herab farblos und wirkt eintönig, ja langweilig. Sehr kühn ist Dargomyschskijs Harmonik; auch er verwendet gelegentlich die schon von Glinka in »Rußlan und Ludmilla« eingeführte Ganztonleiter. Seine Partitur des »Steinernen Gastes« wird für jeden Musiker sehr anregend und gewinnbringend sein.

Der vierte und letzte Abschnitt gilt dem eifrigen Wagnerianer *Alexander Sseroff*. Was Riesemann über sein wiederholtes Zusammentreffen mit dem Meister berichtet, bedarf übrigens einer Korrektur. Noch bedeutender als Sseroffs kompositorische Tätigkeit ist seine journalistische; immerhin wird seine Oper »Judith« in der Musikgeschichte fortleben. Wagner bezeichnete ihn in einem Briefe als einen der edelsten Menschen und fügte hinzu: »Seine zarte Seele, sein reines Gefühl, sein lebhafter und gebildeter Verstand machten die aufrichtige Freundschaft, mit der er an mir hing, zu einem der kostbarsten Besitztümer meines ganzen Lebens.« Diese Äußerungen sollten Veranlassung für die deutschen Musiker sein, sich mit den Partituren Sseroffs zum mindesten gelegentlich zu beschäftigen. Auch eine Auswahl seiner Schriften in deutscher Sprache würde sehr erwünscht sein. Der Klavierauszug eines Liedes aus seiner unvollendeten Oper »Feindesmacht« ist als Beigabe von Riesemann veröffentlicht, ebenso Glinkas recht eigenartige »Nächtliche Heerschau« (Dichtung von Schukowskij) und eine Orientalische Romanze Dargomyschskijs, Kompositionen, auf die unsere Sänger aufmerksam gemacht seien. *Wilhelm Altmann*

EGON WELLESZ: *Der Beginn des musikalischen Barock und die Anfänge der Oper in Wien* (Theater und Kultur, Bd. 6). Verlag: Wiener Literarische Anstalt, Wien 1922. -<-

Zwei Studien stehen hier nebeneinander, eine allgemeine und eine besondere. Ihr Wert liegt vor allem darin, daß sie wissenschaftliche Ergebnisse in volkstümlicher Darstellung verbreiten, wobei aus den eingehenden Spezialstudien des Autors mehr als ein aufklärender Strahl auf die Themen fällt. Wellesz beschäftigt sich eingehend mit dem Begriff des Barock, bespricht in scharfen Umrissen die Entwicklung der Musik bis ins 16. Jahrhundert und faßt schließlich alle Erscheinungen zusammen, die sich als Merkmale des gegenüber der früheren Musik veränderten Ausdruckes ergeben, wie die Herrschaft einer obersten Stimme mit tonmalerischen Koloraturen und sinngemäßer Deklamation, Zurücktreten aller übrigen Stimmen zugunsten der obersten, Beginn einer harmonischen Logik, einer Verselbständigung der Dissonanz, einer eigenen instrumentalen Schreibweise mit Ausnützung der koloristischen Qualitäten der Instrumente, Entstehung neuer Formen, in denen sich der Wille zu einer persönlichen Aussprache zeigt. Ähnliche Bestrebungen zeigen sich um dieselbe Zeit auch in den anderen Künsten, wie z. B. in der Architektur, was der Verfasser in ein paar prägnanten Sätzen als Niederschlag seiner Studien nachweist. Dem Bestreben der barocken Baukünstler, alle Teile in eine geschlossene Einheit zusammenzufassen, um einen Gesamteindruck zu erzielen, entspricht das Gestalten eines stets kühner werdenden Melodiebogens. Wie nun, um dieses Ziel optisch zu erreichen, bei der Fassade die Ausdrucksmittel gegen die Mitte zu gesteigert werden, wie hier auch einzelne Mauerteile aus der Fläche hervortreten, während die Seitenteile zurückgeschoben werden, so wird auch in der Musik durch einen gegen die Höhepunkte zu gesteigerten harmonischen Aufbau das Ziel der Konzentrierung auf einige Hauptmomente angestrebt. Wie diejenigen Teile der Fassade, die man in den Brennpunkt stellen will, durch Türen mit einer reichen Portalbildung, durch Säulen, Fenster mit geschmückten Giebelfeldern hervorgehoben werden, so werden diejenigen Teile der Komposition, welche hervorgehoben werden sollen, durch instrumentale Hilfsmittel unterstützt. In der Baukunst äußert sich ein bewußtes Verwenden optischer Wirkungen, bewirkt durch die Steigerung des Schattens. Die Musik des Barock entwickelt dementsprechend in wachsendem

Maße den Kontrast von piano und forte und von solo und tutti. Das Barock bevorzugt Säulen, die in eine Fläche gestellt sind und den Eindruck des Tragens erwecken sollen, während sie derart eingebaut sind, daß sie diesen Zweck nicht erfüllen können und in Wirklichkeit nur dazu dienen, die Fläche zu gliedern. In der Musik beginnt man Mittelstimmen zu schreiben, die eine kontrapunktische Bewegung vortäuschen sollen, während sie in Wirklichkeit eine bestimmte rhythmische Funktion erfüllen. Wie die barocke Architektur die geschlossene Linie zu durchbrechen oder aufzulösen sucht, so ist auch in der Musik das deutliche Streben erkennbar, die melodische Linie möglichst bewegt zu halten, längere Notenwerte auszuzieren und an wichtigen Stellen Koloraturen anzubringen. Dem Glanze der späteren Barockfassaden, dem goldstrotzenden Innern der Kirchen entspricht in der Musik das Aufkommen des Orchesterkolorits, die bewußte Verwendung von einzelnen Instrumenten und Instrumentengruppen, um durch den klanglichen Reiz den Hörer zu fesseln. Wellesz grenzt die erste Epoche des musikalischen Barock mit der Mitte des 17. Jahrhunderts ab, führt sie also bis zu der Zeit, wo die anfangs beweglichen architektonischen Formen der Oper, des Oratoriums und der Kantate zu festen Formeln erstarren, die Leidenschaft konventionell wird und der frische dramatische Zug einem sentimentalen Lyrismus weicht.
In der zweiten Studie beschäftigt sich Wellesz mit dem Anteil des Wiener Hofes an der Entwicklung der Oper, bespricht die hierher gehörigen ältesten Intermedien und Musikdramen wie die nur textlich erhaltene »Ariadna abbandonata« von Francesco Bonacossi, den »Egisto« von Cavalli, den Wagner des 18. Jahrhunderts, kleine Gelegenheitskantaten wie »I Trionfi d'Amore«, Cavallis »Jiasone«, Zambonis »Ullise errante nell'isola di Circe«, Bastalis »L'inganno d'amore,« »Orontea« des Sopranisten Vismarri und schließlich die Oper Cestis »Il pomo d'oro«, deren Inszenierung 100000 Reichstaler gekostet haben soll. Unter dem Einfluß dieser Barockoper und der Barocktradition steht noch Gluck, der 1751 für ein Fest zu Ehren der Kaiserin Maria Theresia einen »L'eroe Cinese« komponiert. Um dieselbe Zeit aber bereitete sich bereits eine neue Ära vor, es begann der Versuch eines Naturalismus, der von Gluck über die romantische Oper zu Richard Wagner führte.

Ernst Rychnovsky

EUGEN KOLLER: *Fr. J. Leonti Meyer v. Schauensee (1720—1789), sein Leben und seine Werke.* Verlag: Huber, Frauenfeld und Leipzig 1922.

Eine erst jetzt gedruckte Basler Dissertation von 1919, die über die Biographie des wackeren Luzerner Stiftsorganisten hinaus allgemein musikgeschichtlich zu fesseln vermag. Die sehr sorgfältig gearbeitete Studie stellt nicht nur einen dankenswerten Beitrag zur noch nicht voll ausgeschöpften Musikgeschichte der katholischen Schweiz im 18. Jahrhundert dar, sondern sie zeigt uns auch die vielfältige Fernwirkung eines Hasse und Gluck bis in die stillen Klöster der Urkantone hinein. Vor allem aber wird Meyer v. Schauensee wichtig durch seine vielerlei musikdramatischen Versuche: schon in den fünfziger Jahren, also wesentlich vor Adam Hiller, dichtet und komponiert er Singspielchen, Buffointermezzi im Schwizerdütsch, und noch 1780 erwirbt er sich mit lustigen, klösterlichen Tafelaufwartungen nach Art Sebastian Sailers und des Augsburgischen Tafelkonfekts den Spitznamen eines »Katzenmeyer«. Auch seine Festmesse von 1749 für Stift Beromünster ist bemerkenswert sowohl durch die Verwendung von je drei Chören, Orchestern und Orgeln, die ihn zu einem späten Nachzügler Benevolis stempelt, wie durch eine nach dem Gloria eingeschobene große Baltagliensinfonie. Später hat Meyer selbst auf eine Reform des also entarteten Kirchenstils hingedrängt. Der Arbeit ist ein schätzenswerter thematischer Katalog beigegeben. *Hans Joachim Moser*

RICHARD WETZ: *Anton Bruckner.* Verlag: Mus. Biogr. Reclam, Leipzig, Bd. 37.

Das Büchlein schildert auf 66 Seiten den Lebensgang, auf 30 das Wesen des Menschen und Künstlers Bruckner und auf 40 Seiten die Instrumental- und Chorwerke. Was an erschöpfendem Detail nicht gegeben werden kann, ersetzt Wetz durch den Ton liebevollster Versenkung und wissender Begeisterung. Er schreibt *sein* Bruckner-Erlebnis nieder. Da es für Laien geschieht, so verschlägt es auch nichts, daß der Versuch zu psychologischer Tiefe oder zu stilistischen Untersuchungen unterbleibt. Der Platz hätte auch kaum für eines der vielen Probleme gereicht. Dann hätte Wetz aber jede Polemik, die niemals beweiskräftig ist, unterlassen sollen. Hanslick z. B. »hämische Unverschämtheit« oder »niederträchtige Urteile« vorzuwerfen, geht auch in einem Buch hymnischer Liebe für Bruckner

nicht an. Im ganzen erfüllt das Werkchen ausgezeichnet seinen Zweck: Bruckners Wesenheit dem Volk zu erschließen. *Kurt Singer*

MUSIKALIEN

MAX REGER: *Erstes Quintett für Klavier, zwei Violinen, Viola und Violoncell.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz und Leipzig.

Erst durch Adalbert Lindners prächtiges Werk über Max Reger (Engelhorn, Stuttgart 1922) erfuhren weitere Kreise, daß Reger am 3. Februar 1898 ein großes Klavierquintett vollendet und vergeblich verschiedenen Verlegern angeboten hat. Eingehend hat dann Lindner, dem der Komponist das Manuskript dieses Quintetts geschenkt hatte, dargelegt, daß es den Höhepunkt des Schaffens des Fünfundzwanzigjährigen bedeutet, der damit dem toten Brahms eine Huldigung hatte darbringen wollen. Auf dem Düsseldorfer Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins im Jahre 1922 wurde dieses Quintett, das der Komponist wahrscheinlich nie in seiner Originalgestalt gehört hat, geradezu mit Jubel aufgenommen. Ich war sicherlich nicht der einzige, der es nicht als eine Übertreibung empfunden hatte, wenn Lindner es folgendermaßen charakterisiert hatte: »Überall waltet hier ein kühner, frei und selbständig schaffender Geist, der in harmonischer und formaler Hinsicht zwar noch nicht völlig Neues bringen kann, sondern dem die altehrwürdige klassische Form der Sonate in dem Sinne, wie sie der Beethoven der dritten Periode und Brahms angewendet, noch lange gut genug ist, sich auszusprechen und ein stolzes, einheitliches, geschlossenes Ganzes mit überall zutage tretendem großen Zug hinzustellen.« Jetzt, wo das Werk in einer genau durchgesehenen Prachtausgabe vorliegt, wird es seinen Siegeszug durch die Konzertsäle sicherlich antreten, aber auch den Familien, in denen namentlich Brahmssche Kammermusik heimisch ist, lieb und wert werden, wenn auch namentlich der Klavierpart keineswegs ganz leicht ist. Am eingänglichsten ist das köstliche Intermezzo und der Variationensatz, der geradezu wundervolle Stimmungsbilder bietet und des Komponisten außergewöhnliche Begabung gerade für die Kunst der Veränderung zeigt. Der erste Satz würde auch einer Sinfonie Ehre gemacht haben, sowohl inhaltlich wie durch seinen Aufbau. In dem Schlußsatz, der mit einer aus dem Hauptthema abgeleiteten Fuge gekrönt ist, herrscht nicht bloß Geist, sondern auch echter Humor. *Wilhelm Altmann*

MAX REGER: *Klavieralbum* Bd. 1 und 2; *Liederalbum* Bd. 1 und 2; fünf Duette, op. 14. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Die Klavierhefte enthalten eine Auswahl aus Frühwerken Regers, die als Walzer, Lose Blätter, »Jugendzeit«-Stücke, Improvisationen, Aquarellen früh erschienen bei Regers erstem Verleger Augener. Diese wenig beachteten, zumeist kleinen, bis auf etliche Improvisationen auch nicht schwierigen Stücke, lassen die Anregung einer hohen Begabung noch aus allen Ecken und von allen Enden wahrnehmen. Sie entstammen — dabei ungleich im Werte, auch gering und dann wieder packend mit der musikalischen Fülle und dem sich ankündigenden schon Reger-mächtigen Zuge — wohl der Weidener Zeit Regers, was man bei Adalbert Lindner bestätigt finden kann. In Weiden erwuchsen auch die vier Liedopera 4, 8, 12, 15 und jene Duette — mit Ausnahme des ersten gedruckten Reger-Liedes (op. 4, Nr. 1), jenes »Gebets«, des oft komponierten aus den von Bamberg veröffentlichten Tagebüchern Hebbels. Genau besehen, bei Reger noch ganz Organistenstück, den zart heimlichen Gedanken Hebbels viel zu gewichtig unterstreichend. Auch die Lieder, oft mehr mit einem echt Regerschen Begleitsatze interessierend als mit der melodischen, hier allemal sangbaren Eingebung, sind ungleich nach Inspiration und Konkret-Musikalischem. Dafür überrascht das vielfach Bedeutende in den Duetten sofort. Auch hier die Begleitung zumeist regerisch-pianistisch. Die Auswahl der beiden Liederalbums (hoch und mittel, 14 und 18 Stücke) traf Guido Bagier (auf dessen Reger-Buch wir ja warten). Einige der ausgewählten Lieder finden sich in beiden Heften. Eine von Bagier gegebene Einführung in diese Liederreihen (die Reger innerhalb sechs Jahren entstehen ließ und als Achtzehnjähriger begann) wird dem an Reger Unerfahrenen manchen guten Wink geben.
Wilhelm Zinne

FRITZ KREISLER: *Transkriptionen für Violine und Klavier.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz und Leipzig.

Merkwürdig bleibt es, daß, trotzdem doch so sehr viele wirkungsvolle kleine Originalstücke für Violine und Klavier vorliegen, das Bedürfnis nach Transkriptionen immer noch ein so

großes ist, daß namentlich die großen Violinvirtuosen immer glauben, ihre Vortragsordnungen mit eigenen Übertragungen zieren zu müssen. Wären sie alle so geschmackvoll wie die von Kreisler, dann könnte man sie sich schon gefallen lassen. Mir liegen fünf Nummern vor, deren Zählung im einzelnen abweicht, doch soll wohl die auf den letzten Heften angegebene die endgültige sein. Danach sind es die Nummern 3—7. Während die letzte eine Übertragung des dem Ohre sich einschmeichelnden, einfachen Londonderry Air (Farwell to Cuculain) ist, sind die anderen Werken Rimskij-Korssakoffs entnommen. Sehr bekannt davon ist schon Nr. 3 geworden: die etwas orientalisch gefärbte Sonnenhymne aus der Oper »Der goldene Hahn«. Eigentümlichen Reiz hat das Hindulied aus der Oper »Sadko« (Nr. 4). Ganz besonders wirkungsvoll sind das arabische Lied (Nr. 6) und der orientalische Tanz (Nr. 7) aus der bekannten Orchestersuite »Scheherazade«. Auch Dilettanten werden sehr gern danach greifen.

WALTER SCHULTHESS: *Drei Capriccen nach Paganini für Violine und Klavier.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz und Leipzig.

Der Titel trifft nicht recht zu: man glaubt danach, daß es sich um eine freie Bearbeitung nach Paganini handelt, während in Wirklichkeit zu der Originalviolinstimme (die von Steffi Geyer bezeichnet worden ist) in vortrefflicher Weise eine Klavierbegleitung hinzugesetzt worden ist. Seitdem von Ferd. David und Ed. Lassen sämtliche 24, oft sehr geistvolle Capriccen Paganinis mit einer solchen versehen worden sind, sind so manche einzelne von mehr oder minder berühmten Geigern in ähnlicher Weise herausgegeben worden. Sicherlich wird diese Schultheßsche Klavierbegleitung sehr viel Anklang finden. Wir erhielten sie zu Nr. 9, einer der reizvollsten (übrigens von Liszt für Klavier sehr wirkungsvoll gesetzten) Nummern, deren E-dur-Hauptteil durch zwei besonders prächtige Zwischensätze in e-moll und a-moll unterbrochen wird; ferner zu der nur kurzen Nr. 14 in Es, der ein kurzes Klaviervorspiel vorausgesandt ist, gleichfalls einer sehr dankbaren und wirkungsvollen, freilich ebenso mit Doppel- und Tripelgriffen reichlich gespickten Nummer, und zu Nr. 19 in Es-dur. Zu deren auf der G-Saite zu spielenden Mittelsatze in Passagen in c-moll hat Schultheß eine ganz besonders glückliche Begleitung gefunden.

Wilhelm Altmann

ERWIN LENDVAI: *Archaische Tänze. Neun sinfonische Reigen für kleines Orchester, op. 30. Klavierauszug.* Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin und Leipzig.

Was dieses feinsinnige Werk besonders wertvoll macht und die so verschiedenartigen Tänze miteinander verbindet, ist jene ganz seltene Fähigkeit kosmischen Denkens und Empfindens, die sich in ihrer reinsten Form niemals dichterisch oder philosophisch, sondern immer nur musikalisch offenbaren kann. Ein griechischer Tanz zu Ehren des Eros Thanatos oder ein Waffentanz römischer Gladiatoren ist natürlich niemals so erklungen, wie ihn Lendvai aufzeichnet; denn diese archaischen (nicht: archaisierenden) Tänze sind trotz Verwendung alter Skalen von erstaunlicher Modernität. Aber der Tondichter (hier paßt das Wort einmal) will ja auch nicht antike Tänze in ihrem äußeren musikalischen Verlauf nachbilden, sondern den Geist, den Sinn solcher elementaren Äußerungen ursprünglichen und stärksten Lebensgefühls musikalisch wiedergeben. Er hat zweifellos subtilstes Verständnis für das, was man mit einem vagen Ausdruck »Kolorit« nennt. Ich kann ihm dies aus eigener Erfahrung und Anschauung natürlich nicht für einen feierlichen altägyptischen (oder einen grotesken indischen) Tanz bezeugen, wohl aber für die prächtige Schilderung eines maurischen Tanzfestes und auch für den geradezu verblüffend »stilechten« Odaliskentanz in Variationenform. Aber auf dieses »Kolorit« kommt es nicht so sehr an; am wenigsten bei einem sakralen Reigen, der als Tanz der ersten Christengemeinschaft gedacht ist und einen Gesang des »Antiphonarium Romanum« aus heidnischer Musik emporblühen läßt. Ebensowenig ist die Charakterisierungskunst Lendvais das Wesentliche, wenngleich sie bei einem Tanz zu Ehren der Menschenopfer heischenden babylonischen Göttin Astarte Bewunderung verdient, — in geringerem Grade auch bei einem bukolischen Idyll (»Arkadia«). Denn was dieses Werk über den Wust der zeitgenössischen Musikmacherei hinaushebt, ist vor allem die Tatsache, daß hier endlich einmal wieder ein Musiker bis zum Kern der Dinge vordringt und ganz von innen heraus gestaltet — also das ist, was alle echten Künstler aller Zeiten waren, und eine modernistische Komponistengilde ausschließlich zu sein behauptet: ein Expressionist. Daß der Tanz nicht nur zum spontanen Ausdruck der religiösen Extase, sondern ebenso der sinnlichen Leidenschaft

werden kann, daß er alles Menschliche, vom Erhabensten bis zum — — — (»Viehischsten« wollte ich sagen, aber das »Vieh« steht der Natur viel näher als der Mensch und ist trotz seiner geringen Intelligenz und Schöpferkraft sehr viel edler und reiner als er), also bis zum idiotischsten Lebensgenuß umfaßt, beweist seine Universalität. Wer aber könnte dieses universale Wesen des Tanzes (sozusagen den Tanz »an sich«) mit Worten oder Farben darstellen? Lendvai vermag es mit musikalischen Mitteln, weil er das Einzelne und Besondere nicht lediglich in seiner äußeren Form nachbildet, sondern eben *durch dieses Einzelne und Besondere das Allgemeine und Ewige zum Ausdruck bringt.* Etwas anderes als Beispiele hinstellen, kann ja schließlich der Künstler nicht; und wenn Goethe seine Werke Bruchstücke einer großen Konfession nannte, so liegt hierin zugleich das Bekenntnis der Unmöglichkeit, mehr als Bruchstücke zu geben. Es fragt sich somit immer nur, ob das im einzelnen Gestaltete beispielhaft, ob es ein Bruchstück einer großen Konfession ist oder nicht. Bei Lendvais Archaischen Tänzen muß diese Grund- und Hauptfrage unbedingt bejaht werden. Da legt man denn gern die kritische Feder beiseite, mit dem dankbaren Empfinden eines Menschen, der ein schönes, unverhofftes Geschenk empfangen hat, und mit dem Wunsche, daß es den äußeren Erfolg finden möge, der seinem inneren Wert entspricht. *Richard H. Stein*

JOSEPH JOACHIM und ANDREAS MOSER: *Violinschule in 3 Bänden.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Von dieser großartigen Schule, die bei ihrem Erscheinen (1905) in unserer »Musik« mehrfach gewürdigt worden ist, ist wieder einmal eine neue Auflage fällig geworden. Es ist dies kein Wunder, denn abgesehen von der gleichfalls sehr große Vorzüge aufweisenden Violinschule von Singer und Seifriz gibt es kein ähnliches Werk, das so methodisch und ausführlich den Schüler von den ersten Anfängen bis zum Virtuosentum geleitet. Keine andere Schule weist übrigens 16 der größten Meisterwerke der Konzertliteratur in so sorgsamer Bezeichnung für den Vortrag und mit so trefflichen Kadenzen auf wie dieser dritte Band, der in der Hauptsache die langjährige Virtuosen- und Lehrtätigkeit Joachims widerspiegelt. Ich bedaure nur immer, daß er sein eigenes Konzert in ungarischer Weise und auch eins von Bruch nicht aufgenommen und daß die Verlagshandlung die Klavierbegleitung zu diesen Konzerten usw. nicht in einem Beilageband zusammen veröffentlicht hat. Vielleicht fällt dieser Hinweis bei einer späteren Auflage doch noch auf guten Boden. Das Hauptverdienst aber an dieser Schule hat doch Andreas Moser, der langjährige treueste Gehilfe Meister Joachims, der bekanntlich nur sehr Vorgeschrittenen Unterricht erteilt hat. Er hat aber alles gebilligt, was Moser mit denkbar größtem pädagogischen Geschick für den Anfängerunterricht und auch darüber hinaus geschaffen hat. Sehr mit Recht hat dieser auch das Volkslied für den Violinunterricht verwertet und bewährte Stücke aus anderen Schulen aufgenommen. Was er in teilweise längeren Ausführungen an Ratschlägen gibt, ist immer im höchsten Grade beachtenswert. Geradezu mit Wonne habe ich den Text dieser Violinschule wieder einmal gelesen; sie hat auch den großen Vorzug, daß sie nicht bloß Geiger, sondern vor allem auch Musiker erziehen will, ein Ziel, für dessen Betonung wir Moser gar nicht dankbar genug sein können. Zu seiner Freude hat auch seine Schule im Auslande große Beachtung gefunden; sie konnte dies aber nur, indem der ausführliche Text auch in fremden Sprachen geboten wurde. Auf diese Weise aber wurde nur erreicht, daß diese Arbeit deutscher Musiker die Schulen ausländischer Geiger stark verdrängte. Den Ruhm der deutschen Musik hat diese Violinschule jedenfalls reichlich vermehrt. *Wilhelm Altmann*

JULIUS WEISMANN: *Sieben Lieder von Walter Calé für mittlere Stimme, op. 70.* Verlag: Steingräber, Leipzig.

Moderne Texte im modernen Gewand, zum Teil gesuchte Musik! Kein Lied darunter, das aus der Seele quoll. So dachte ich, als ich mir die ersten Gesänge angesehen hatte. Doch Weismann wurde sympathischer. Am ungezwungensten will mir noch Nr. 4, »Es rinnen rote Quellen«, erscheinen. Auch Nr. 6, »Der Heimweg führte mich«, hat Anfang und Ende derart, daß man sich allmählich damit befreunden kann. Möglich, daß auch mit Nr. 7, »Beatrix spricht«, bei gutem Vortrag eine hübsche Wirkung erzielt werden kann. Auf jeden Fall weisen die Lieder Weismanns, wie es bei einem solchen Tondichter nicht anders zu erwarten ist, so manchen reizvollen, überraschenden Zug auf, so daß es sich in gewisser Hinsicht doch lohnt, sich mit den Liedern zu beschäftigen. *Martin Frey*

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BERLIN: Die letzten Wochen der Opernsaison brachten noch eine überraschende Fülle von Ereignissen in allen drei Opernhäusern. Die Staatsoper brachte *Rimskij-Korssakoffs* »*Der goldene Hahn*« zum ersten Male in Deutschland heraus. Erstaunlich, daß dies 1908 geschriebene Werk erst nach fünfzehn Jahren in Deutschland gehört wird. Aber die russische Oper wird ja überhaupt erst in der Gegenwart für Deutschland entdeckt. Vor dem Kriege galt die russische Oper in allen Ländern für eine dermaßen national orientierte Angelegenheit, daß niemand ernsthaft glaubte, sie könnte außerhalb Rußlands Eindruck machen. Das russische Ballett brach die Bahn vor einem Jahrzehnt. Nach dem Kriege kam die große Einwanderung der russischen Intelligenz nach Deutschland, damit ein neuer Einschlag in das musikliebende Publikum, eine ganz neue Einstellung, die uns der russischen Oper näher bringt. So hat man jetzt keine Schwierigkeit, den »Goldenen Hahn« zu würdigen. Wohl aber haben die fünfzehn Jahre Verspätung den »Goldenen Hahn« erheblich altern gemacht, so daß sein Gold nicht mehr den Glanz der Frische hat. Was 1908 der Gipfel des Modernen war, erscheint 1923 schon reichlich verblaßt, und sucht man über den Reiz des Neuzeitlichen hinweg nach Dauerwerten in der Musik, so ist die Ernte einigermaßen spärlich. Tanz und Lied beherrschen die Partitur, und fast immer ist Rimskij-Korssakoff fesselnd, wenn er seine geschmackvolle Satzkunst an Lied und Tanz wendet. Aber dramatische Kraft, große Linie, hinreißenden Wurf darf man bei ihm nicht suchen. In Neuyork und London hat man den »Goldenen Hahn« als Pantomime gegeben, zu der die Solisten unsichtbar in den Kulissen sangen. Die Berliner Aufführung griff auf die opernmäßige Urform zurück. Man glaubte eine ganz besondere Attraktion zu bieten durch die in der Tat in den Einzelheiten glänzende Inszenierung des russischen Dekorationskünstlers *Paul v. Tschelitscheff*. Aber es zeigte sich, daß man überinszeniert hatte, daß die bunte Pracht der Bühnenbilder die Aufmerksamkeit ungebührlich fesselte, so daß die Musik wie eine Begleitung der Ausstattung wirkte, anstatt umgekehrt. Überdies war der groteske Grundton viel zu stark, zum Schaden des phantastischen Märchentons, auf den eigentlich die Musik gestimmt ist. *Zinaide Jurjeffskaja* war eine bezaubernde Königin von Schemacha, was Erscheinung und Spiel angeht, dem Stimmklang hätte man etwas mehr weiche Fülle gewünscht. *Albert Fischer*, der hochgeschätzte Oratorienbaß, versuchte sich mit dreiviertel Erfolg in der komischen Rolle des alten Königs. *Stock*, *Jansen* und der fistulierende »Tenor altino« *Aramesco* sind noch hervorzuheben. Das Orchester unter *Leo Blech* auf der Höhe. *Hugo Leichtentritt*

KÖLN: Abgesehen von der deutschen Uraufführung der Katja Kabanowa von Janatschek — es blieb aus mancherlei Gründen bei dieser einmaligen Aufführung — brachte die Kölner Oper in der verflossenen Spielzeit nur noch als neue Darbietung den Fernen Klang von Schreker, die hier viel Erfolg hatte und in dem *Rose Pauly* die Grete mit loderndem Temperament und sensitivem Ausdruck gab. Generalintendant *Fritz Rémond* ließ die Oper im Biedermeierkostüm spielen statt in der Gegenwart, schuf fein gestufte Bühnenstimmungen und einen üppig sinnenfreudigen zweiten Akt auf dem venetianischen Eiland. *Otto Klemperers* künstlerische Gewissenhaftigkeit und Energie, das Orchester und die Solisten überwanden restlos alle technischen Schwierigkeiten. Die Sorgfalt, mit der man sich hier der Schrekerschen Opern annimmt — auch der Schatzgräber fehlt nicht — hat den Komponisten veranlaßt, womöglich auch die Uraufführung der Irrelohe in Köln herauszubringen. Sonst ist noch eine Darstellung des Wagnerschen Ringes und eine Neueinstudierung des Palestrina von Pfitzner zu erwähnen und anzuerkennen, daß der vielfach eintönige Spielplan in der letzten Zeit eine erfreuliche Aufbesserung erfuhr. Daß die Verhandlungen der Berliner Staatsoper mit Otto Klemperer sich zerschlagen haben, wird in Köln natürlich nicht bedauert, und man hofft ihn noch lange hier behalten zu können. *Walther Jacobs*

LEIPZIG: Wo anders als in Leipzig hätte man eine Oper vom Schlage der »Mitschuldigen« der bekannten Pianistin *Mary Wurm* höchstwahrscheinlich glatt ausgepfiffen, und einen Direktor, der überhaupt sie anzunehmen gewagt, gelyncht. Ein Gutes hat die unglaubliche Sache denn aber doch gehabt: Operndirektor *Otto Lohse* hat gebeten, von einer Verlängerung seines im nächsten Jahre ablaufenden Vertrags Abstand zu

nehmen. »Die Mitschuldigen«, Dichtung von Goethe, eine Jugendsünde des Dichters, sind vielleicht ein ganz gutes Opernbuch, obschon der Stoff reichlich peinlich, zumindest aber alles andere als geschmackvoll ist. Zu diesem Text hat Mary Wurm allerhand dummes Zeug komponiert, in der Hauptsache Tänzchen, so z. B. Walzerchen, Gavöttchen, Polkachens usw. — alles sehr hübsch und überaus niedlich, aber saft-, kraft- und vor allem geschmacklos, ohne die leiseste Ahnung davon, was Opernmusik an sich überhaupt darstellt. Bei der Instrumentation soll, einem on dit zufolge, Humperdinck seine Hand irgendwie mit im Spiele gehabt haben. Sie klingt. — Die Aufführung, und das ist nicht ganz ohne Pikanterie, mußte sich Mary Wurm durch gerichtlichen Entscheid erzwingen; selbst eine buchstäblich in letzter Minute noch überreichte und von allen Beteiligten unterzeichnete Petition, von der Aufführung doch um Himmels willen Abstand zu nehmen, hatte keinen Erfolg. Die Aufführung war denn auch danach! Wie schon gesagt: der Operndirektor zog die Konsequenzen, und damit dürfte für die Leipziger Oper wohl endlich die von allen ernsten Kunstfreunden und wohl auch von manchem Komponisten so schmerzlich ersehnte neue und bessere Ära angebrochen sein. — Vor wenigen Tagen gab es einmal eine angenehme Überraschung: »Meister Guido«, eine dreiaktige komische Oper von *Hermann Noetzel*. Das selbstverfaßte Textbuch beutet einen lustigen Stoff ebenso aus, wobei man allerdings über sattsam holprige Verse hinweglesen muß. Musikalisch steht dieser Bühnenerstling Noetzels auf beachtlicher Höhe. Liebenswürdige Lyrismen schmeicheln sich ins Herz, ein ausgezeichneter Chorsatz und verständnisvolle Stimmbehandlung bestechen das Ohr und der sichere Bühnenblick und Instinkt überraschen. Nicht ganz so vermochte die mehr gewollte als gekonnte Instrumentation zu fesseln. — Spielleiter *Max Hofmüller* leistete sowohl hinsichtlich der Dekorationen als auch bewegter und lebensvoller Einzel- und Massenszenen (ein Kabinettstück z. B. das Furioso des ersten Aktes!) Hervorragendes und gab dem entzückenden Werke einen eigenen Stil. Kapellmeister *Alfred Szendrei* verhalf der Neuheit dank seiner temperamentvollen Stabführung zu einem sehr freundlichen Erfolg. Er wurde auf das trefflichste von unseren Gesangsleuten unterstützt, von denen *Else Schulz-Dornburg* (Fiametta), *Rosa Lind* (Amata), *Margarete Bergau* (Gentucca), *Hans Müller* (Bonifazio) und *Walter Soomer*, dieser blendend wie immer, trotz einer seiner nicht ganz würdigen Rolle, erwähnt seien.

Bernhard Egg

MANNHEIM: Der geistreichen musikalischen Spielerei des Russen *Strawinskij*, seiner »Nachtigall«, bereitete unsere Opernbühne, nachdem sie erst das »Rosengärtlein« Julius Bittners erschlossen hatte, eine allererste szenische Erstehung in deutschen Landen. Interessiert hat uns diese fein getupfte, in schillernden Farben exotisch prangende Musik ungemein. Aber an das Herz gerührt, auch bei den rührsamsten Momenten des Nachtigallenschlags nimmermehr. Farbe, schimmernde, hochrot und blaßgrün schimmernde Farbe ist dem Russen alles. Witzig, keck und übermütig witzig ist dieser unheimlich begabte Kolorist gewiß, aber das, was wir unter Musik verstehen, große, breitausströmende melodische Linien, packendes Gegeneinander streitbarer thematischer Einfälle, Erlösung alles Bangens und Zweifelns durch göttliche Eingebungen (die können himmlische Gedanken oder auch transzendentale »Verarbeitungen« sein), das alles wird man bei Strawinskij vergeblich suchen. Also bleiben wir bei dem Witz, bei der genialen Spielerei. Auf diesen Ton war auch die szenisch-musikalische Erscheinung des Werkes gestimmt, die Kapellmeister *Erich Kleiber* der Neuheit anscheinend mit großen Mühen erobert hatte. Das Buch, so primitiv und naiv es als Theaterstoff anzusehen ist — man hat ziemlich getreu Andersens Märchen auf die Bretter gerückt — birgt doch einige hübsch satiristische Momente, kleine leise Travestien. *Denen* wurde die Aufführung, die auch von noch vorhandener dekorativer Pracht zeugte, völlig gerecht. Unsichtbar, aber den Ohren ein Schmaus bedeutend, wirkt die Nachtigall *Irene Edens*, die entlegensten Höhenflüge dieser exorbitant schwierigen Sopranaufgabe vollendet meisternd. *Archaische* (wie klingt dieses Adjektiv so falsch!) *Tänze* spendete am gleichen Abend *Erwin Lendvai*. Wollte der Russe nur Farbe, Loslösung von allem Zeichnerischen, von der hergebrachten Tonalität, so steht dafür Lendvai fast auf dem Boden guter Tradition. Leider ist nun der Teil des Bodens, auf dem er eben steht, nicht sehr ergiebig. Die Schwierigkeit, die szenischen und kostümlichen Veränderungen für die einzelnen Bilder herzustellen, zwang dazu, die Musikstücke jeweils

zu wiederholen, einmal bei geschlossenem Vorhang, das andere Mal bei offener Szene. Das erhöhte ja den Genuß keineswegs, den die nicht übermäßig amüsanten Musiknummern hervorrufen konnten. Für unser wohl williges Ballett bedeutete diese getanzte Kulturgeschichte eine gewaltige Aufgabe. Alles, was Beine hatte, mußte sie schwingen. Einige hübsche — nicht Beine, aber tänzerische Begabungen fielen auf. Am Steuerbug des Orchesters saß der junge *Werner v. Bülow*, der um so viel zu wenig zu tun hat, als sein dirigierender Kollege Paul Breisach zuviel angespannt ist. *Wilhelm Bopp*

MÜNCHEN: Die Spielzeit schloß mit einem Mißklang: *Berta Morena* verläßt unter für die Opernleitung nicht sehr ehrenden Umständen die Bühne, an der sie fünfundzwanzig Jahre lang Wagnersche Tradition mit Felix Mottl getreulich gepflegt und den Ruhm unseres Theaters als das der ersten Opernbühne des Reiches mit aufrechterhalten hat. Würden wir die Schwierigkeiten verkennen, die für *Hans Knappertsbusch* in der Übernahme des Bruno Walterschen Erbes in Verbindung mit der Ungunst der Zeit liegen, so möchte nach dem mageren Ergebnis des abgelaufenen Spieljahres an wirklichen Taten der Weggang Berta Morenas fast als Symbol des Niedergangs erscheinen, so wie sie selbst für die Höhe der Münchener Oper — Berta Morena ist bekanntlich *die* Isolde — symbolisch war. *Hermann Nüßle*

KONZERT

BERLIN: Länger als je zuvor währte in diesem Jahr die Konzertsaison, bis weit in den Juni hinein. Sie schloß mit einem rauschenden Akkord von einer kaum je erlebten Fülle und Pracht. Der *österreichischen Musikwoche* ist dies glänzende Finale zu danken. Drei verschiedene Konzertprogramme brachte sie. Zwei davon in mehreren Wiederholungen, als Intermezzo Schrekers »Schatzgräber« in der Staatsoper. Das Hauptinteresse beanspruchten erklärlicherweise die in Berlin zum ersten Male bei dieser Gelegenheit gehörten *»Gurre-Lieder«* von *Arnold Schönberg*. Damit ist ein kaum zu entschuldigendes Versäumnis wieder gutgemacht. Währte es auch zwölf Jahre, bis Berlin das monumentale Werk kennen lernte, so hörte man es doch in einer vollendeten Wiedergabe gleich dreimal hintereinander. *Heinrich Jalowetz* aus Prag führte sich als Dirigent des gewaltigen hier aufgebotenen Klangapparates achtunggebietend in Berlin ein. Das Philharmonische Orchester und die verstärkten Kittelschen Chöre gaben ihr bestes her samt hervorragenden Solisten, wie die *Cahier*, der vorzügliche Sprecher *Wilhelm Klitsch*, *Gertrud Bindernagel*, *Georg A. Walter* u. a. Der unleugbar außerordentlich starke Eindruck der Gurre-Lieder ist erklärlich. Sie geben dem erfahrenen Konzertbesucher unserer Zeit keinerlei Rätsel auf wie Schönbergs spätere Partituren. Zum großen Teil bewegen sie sich auf dem altvertrauten Boden der Wagnerschen Tonkunst. Ja, man kann sagen, daß das Wagnersche Programm der Orchesterbehandlung, der Sinfonik, des Sprachgesanges, der Harmonik, der konstruktiven Anlage hier erst bis in seine äußersten Konsequenzen verfolgt ist, schon hart bis an jenen gefährlichen Grenzpunkt, wo die Überspannung des Prinzips ad absurdum geführt zu werden droht. Man gewinnt einen Maßstab für die musikalische Bedeutung der Gurre-Lieder durch die Überlegung: Wie stark muß die musikalische Potenz eines Werkes sein, das Schwächen monumentalen Ausmaßes hat, diese dennoch zu überwinden vermag und schließlich zu triumphierender Wirkung sich erhebt! So wenig wie irgendein anderes Werk von Schönberg (mit Ausnahme des Pierrot Lunaire) sind die Gurre-Lieder ein reines vollendetes Meisterstück. Immer macht uns Schönberg zu Zeugen seines peinlichen Ringens, sei es um ein neues Fundament der Tonkunst in den späteren Werken, sei es um die Befreiung von dem erdrückenden Einfluß der Götter seiner Jugendzeit. Seine Werke sind nicht das Ergebnis eines Kampfes, den er in der Stille für sich allein ausgefochten hat, sondern dieser Kampf selbst. Die ganze Wucht dieses Kampfes, die Tapferkeit des Angriffs bekommen wir zu spüren, aber auch die ganze zähe Verbissenheit, die Wut und Verzerrung, die übertreibende Erregung, das Kampfgeschrei, die Beulen und Wunden. Diese seltsame, für Schönberg charakteristische Mischung von leidenschaftlichem Angriff auf das Alte, brünstigem Suchen des Neuen, unvermittelt nebeneinander gesetzt, ohne rechten Ausgleich, ohne völlige Durchdringung, mit einem Wort ohne »Vollendung«, weisen auch die Gurre-Lieder auf. Aber trotz allem, welche wundervollen Eingebungen im einzelnen, welche packenden Akzente, gewaltigen Steigerungen, welche Phantastik, welche Fülle und

Mannigfaltigkeit der Gesichte! Drei Stellen heben sich besonders ragend heraus: die Episode der Waldtaube, die unheimlich grausig-dämonische »Wilde Jagd« und ihr holdes, lichtes, zartes Gegenstück »Des Sommerwindes wilde Jagd«, von ganz besonderem ästhetischen Interesse durch die überlegene Behandlung des heiklen Melodrams. Um solcher hinreißenden Eingebungen willen, denen sich noch viele andere glänzende Einfälle von geringerem Ausmaß anschließen, muß man die Gurre-Lieder lieben und sich damit abfinden, daß die hier gepredigte Ästhetik der Massenwirkung, des maßlos übertriebenen Prunks, des überwagnerischen »Kolossal«-Stils eigentlich nicht mehr recht nach unserem Geschmack sind, ein wirklich schon überwundener Standpunkt sein sollten.

Hugo Leichtentritt

DESSAU: *Eine neue Orchestersuite Kurt Weills* erlebte am 15. Juni in Dessau gelegentlich des fünften Abonnementskonzerts der Kapelle des Friedrich-Theaters unter *Albert Bing* ihre Uraufführung. Aus Themen seiner in Berlin bereits erfolgreich aufgeführten Kinderpantomime »Zaubernacht« hat der junge Komponist seine viersätzige Suite gestaltet, die sich als ein durchaus modernes Werk erweist. Staunenswert vor allem ist die virtuose Orchestertechnik, über die Kurt Weill bereits souverän verfügt. Wenn es dem Künstler gelingt, inhaltlich noch mehr zu sagen, als er dies in seiner Suite getan, wird er sicher noch einmal stark von sich reden machen. Albert Bing hob mit seinem Orchester das Werk in meisterlichem Spiel bestmöglich aus der Taufe. — *Erstes Musikfest am 3. und 4. Juli.* Vor kurzem erst hat sich ein Dessauer Musikfestverband gebildet, der die Gesangvereine Harmonie, Liedertafel, Quartettvereinigung und die Singakademie umfaßt. Das Orchester stellt die Kapelle des Friedrich-Theaters. Die erste künstlerische Betätigung des Verbandes war das in Rede stehende Musikfest. Den ersten Tag füllte Hans Pfitzners romantische Kantate »Von deutscher Seele«, die bei allseitig gediegener Einstudierung wahrhaft tiefgehende Eindrücke erzielte und allen Hörern zu einem unvergeßlichen Erlebnis wurde. Das Soloquartett war mit *Lotte Leonard* (Berlin), *Emmy Neiendorff*, *Hans Nietan* und *Rudolf Sollfrank* — diese letzteren drei aus Dessau — ganz vorzüglich besetzt. Der zweite Tag brachte zunächst Gustav Mahlers sinfonischen Schwanengesang »Das Lied von der Erde«, in dem sich *Hans Nietan* (Tenor) und *Emmy Neiendorff* (Alt) solistisch ausgezeichnet betätigten. *Lotte Leonard* sang des weiteren mit starkem Erfolg drei Strauß-Lieder mit Orchesterbegleitung, und Anton Bruckners IX. Sinfonie mit dem sich anschließenden Te deum krönte das wohlgelungene Fest in wahrhaft erhebender Art. Als Leiter des Ganzen erwies sich *Albert Bing* dank seiner starken Künstlerpersönlichkeit als Dirigent von hochbedeutsamen Qualitäten.

Ernst Hamann

DORTMUND: Den erhebendsten Eindruck im Konzertleben der letzten Zeit hinterließ Beethovens »*Missa solemnis*« in der Kirche durch den »Musikverein« unter *Siebens* hingebender Leitung. Der Chor war seinem schwierigen Part vollauf gewachsen, ebenso das Städtische Orchester und die Solisten *Else Schröder-Suhrmann*, *Grete Buchenthal*, *Martin Wilhelm* und *Bruno Bergmann*. Die *Sinfoniekonzerte* unter des gleichen Führers Musizierfreudigkeit gewannen ihre Linie durch Brahms und Bruckner; von des zweiten Meisters Klangwelt hörten wir die 5. Sinfonie (in B-dur) hier zum erstenmal. Groß hingestellt, wurde sie mit triumphaler Verstärkung für die Vergrößerung des Chorals im Finale übermittelt. In halb sinfonischen, halb solistischen Aufgaben waren *Max Strub* und *Walter Rehberg* (Konzerte von Brahms und Reger) sehr erfolgreich tätig. Ferner gab es an neuerer Musik, neben Berlioz (Ouvertüre zu der für Baden-Baden geschriebenen heiteren Oper »Beatrice und Benedict«) und Liszt (den prachtvoll erfaßten »Tasso«) ein eigenartiges, modernfarbiges »Konzertstück für Geige und Orchester« von *Albert Weckauf*, das der hiesige Komponist selbst spielte, und eine originelle, wenn auch etwas kurzatmige »heitere Serenade« von Josef Haas. Das geplante neuere Musikfest ist leider, besonders infolge der Einreiseschwierigkeiten, vorerst verlegt worden. Hervorzuheben sind ferner ein *Reger-Abend* des hiesigen »Bach-Vereins« mit *Fritz Heitmann* als gewaltigem Organisten und bedeutenden Chorleistungen unter Leitung von *Karl Holtschneider*, ein prächtiger Liederabend *Lula Mysz-Gmeiners*, die — von *Eduard Behm* aufs beste begleitet — eine fesselnde Auswahl von Gesängen Schuberts, Schumanns, Wolfs und Mahlers mit wundervoller Wirkung vortrug, ein erfolgreicher Violinabend der reichbegabten *Alma Moodie* und wirkungssichere Vereinskonzerte.

Theo Schäfer

ERFURT: *Richard Wetz* (dessen Schaffen das erste Erfurter Musikfest gewidmet war) nähert sich den Fünfzigern; es ist begreiflich, daß die Stadt Erfurt, die seit 1906 dem geborenen Schlesier das Heimatrecht verlieh, sein Lebenswerk in einem Musikfest auf einen Generalnenner bringen wollte. In fünf Konzerten gab man in der Zeit vom 14.—17. Juni eine erschöpfende Einsicht in sein Lebenswerk, das natürlich in Anbetracht des Alters und der Schaffenskraft des Komponisten keineswegs abgeschlossen ist. Es wurden aufgeführt: Die Kleist-Ouvertüre, drei Sinfonien, drei Chorlieder mit Orchester und Baritonsolo, nämlich »Hyperion« nach Texten des Lieblingsdichters Hölderlin, ein Chorlied aus »Ödipus auf Kolonos«, der 3. Psalm, vier feingearbeitete Stücke aus einer unvollendeten Messe für unbegleiteten Chor, die romantischen Variationen für Klavier, das Quartett in f-moll, eine Solosonate für Geige und zahlreiche Lieder.

Wenn man den Kern der Wesensart von Wetz aus seinen Werken losschälen will, muß man in die romantische Welt Bruckners sich versenken. Auch ihm hat die Musik nichts zu schaffen mit der Welt der gegenständlichen Erscheinungen, mit begrifflichen Gedanken und äußeren Geschehnissen, sie ist ihm die »unmißverständliche Sprache des Weltwissens«. Wetzens musikalisches Schaffen geht abseits, einsam, verkriecht sich am liebsten in eine Kirchenecke, und es war kein Zufall, daß die Sinfoniekonzerte in der Barfüßerkirche stattfanden. Das war der rechte Ort. Denn sein Lebenswerk ist ein einziger, großer Gottesdienst in den reinen Hallen einer geläuterten Kunst. Sein Reich ist — wie bei Bruckner — das breit ausladende, weitgesponnene Thema, dessen Seele, aus Menschenleid gezeugt, gen Himmel strebt. Die langsamen Sätze sprechen deshalb am tiefsten ihre eigene Sprache, hier schöpft er aus heiligsten Bronnen. Diese gegetragene Ausdrucksweise zieht sich durch alle Sätze, ihr ist es auch zuzuschreiben, daß man streckenweise das Gefühl des Auseinanderfallens und Endlosen hat. Auch das Scherzo ist keine Spielerei; es ist nur ein Ausruhen auf schwerer Wanderschaft; sein Lustigsein dauert nicht lange, dann kommt im Mittelsatz ein trauriges Intermezzo, so traurig, daß ihm gewaltsam ein Ende gemacht werden muß. Es gibt nur ein Scherzo, das nicht in den Stil der Wetzschen Sinfonie und deshalb auch nicht in die Kirche paßt, das der B-dur-Sinfonie. Die erste Sinfonie in c-moll ist einheitlicher und geschlossener als ihre beiden Geschwister; die zweite in A-dur, in die Sphäre heiterer Glückseligkeit gehoben, folgt absichtlich nicht ihren Tiefen; die dritte in B-dur spinnt den Gedanken vom Weltenleid, der sich vom genialen Erstlingswurf der herrlichen Kleist-Ouvertüre durch das gesammte Schaffen hindurchzieht, in riesenhafte Weiten aus, als wolle sie die Gottheit selbst vom Himmel herabzwingen. In vollendetem und einheitlichem Ausmaß findet diese Stimmung deutsch-romantischer Wehmut in dem Quartett f-moll Widerklang. Dieses Quartett ist ein Meisterwerk. In herrliche Romantik ist auch der »Hyperion« getaucht, sowie die dankbaren Klaviervariationen; Bachsche Tiefe atmet der 3. Psalm; die vier Bruchstücke einer Messe sind vom Weihrauch zarter katholischer Karfreitagsmystik umduftet. Und auch in dem großen Liederzyklus, durch den Wetz zuerst bekannt wurde, finden sich viele feingeschliffene Perlen, wenn ich auch glaube, daß Wetz' Schaffen auf diesem Gebiete am sterblichsten ist.

Wetz ist ein abgrundtiefer Bekenner zur deutschen Romantik, seine Musik rührt an die innigsten Geheimnisse des Herzens. Deshalb wird vieles in ihr seinen Tod überleben. Die *Aufführungen* waren von edlem und würdigem Geist getragen. *Peter Raabe* aus Aachen ließ als eine der festgefügtesten Konzertdirigentenpersönlichkeiten Deutschlands die beiden ersten Sinfonien in scharf umrissenen Gebilden in unseren Herzen erstehen. Sonst waltete Wetz am Dirigentenpulte und Klavier als Hoherpriester seiner Kunst. Das tüchtige Erfurter *Stadttheaterorchester*, sowie die Chöre, besonders der *Engelbrechtsche Madrigalchor*, hielten sich prächtig. *Bruno Hinze-Reinhold* spielte in glücklichster Stimmung die romantischen Variationen. Das *Schachtebeck-Quartett* riß mit dem f-moll-Quartett zu Stürmen der Begeisterung hin.

Otto Reuter

MANNHEIM: In der sogenannten Nachsaison gab es bei uns noch manches Erwähnenswerte. Der Verband der *Musiklehrkräfte* brachte eine fünftägige Übersicht über *Max Regers* kammermusikalisches Schaffen zustande, die in ihrem wohlgelungenen Verlauf dem Wagemut und der künstlerischen Hochrichtung der jungen Vereinigung ein glänzendes Zeugnis ausstellte. Bekanntere Werke und solche mit dem Zauber der Unberührtheit begnadete wechselten in zweckmäßig angeordneter Folge ab. Einheimische

Künstler trugen die Bürden und Ehren der Verantwortung für das stattliche Maß des Geleisteten.
Eine Musikwoche, der zeitgenössischen Chorkomposition gewidmet, begann als Kontradiktio mit einem Kammermusikabend, den das *Amar-Quartett* bestritt. Der Held des Abends war der Bratschist *Paul Hindemith*, der als Komponist wohl eine unserer Hoffnungen darstellt, der Schrecken des Abends war für uns Béla Bartóks Streichquartett. Aus der Reihe der Chorkompositionen ragte neben Kaun und Joseph Marx der gewaltige Wurf hervor, den Reger mit der Vertonung des 100. Psalms sich abgerungen hat. Der Heidelberger Bach- und akademische Gesangverein unter *Hermann Poppens* Leitung war mit unserem Orchester der ausführende Faktor. Einige kleine Bläserintermezzi sorgten für angenehm empfundene klangliche Variation und gaben auch das Modell an, wie Männerchorproduktionen sinngemäß zu unterbrechen wären. Eine neue Suite, »Perkeo« betitelt und den Reger-Schüler *Hermann Grabner* zum Verfasser habend, erregte stoffliches und rein musikalisches Interesse, weil sie hübsch gearbeitet ist und kurzweilige, spaßhafte Einfälle birgt. Freilich darf man bei all diesen modernen Bläserstücken nicht an die unvergleichliche Vollendung denken, mit der Mozart diese Materie inhaltlich und formal erschöpft hat. *Wilhelm Bopp*

MÜNCHEN: Eine Erholungspause ist uns vergönnt vor den großen sommerlichen Veranstaltungen: den Turnfestkonzerten, Festspielkonzerten, Meisterkonzerten und wie die auf den Geldbeutel der Ausländer berechneten Unternehmungen alle heißen. Noch einige unserer Großen haben uns besucht wie *Conrad Ansorge* und das *Rosé-Quartett*, bis die *Akademie der Tonkunst* mit ihren alljährlich um diese Zeit wiederkehrenden Vortragsabenden die Saison sozusagen offiziell abschloß. Aus der großen Anzahl der hier gehörten, fast durchwegs reifen Leistungen verdienen als zukunftsreiche Talente Erwähnung die Pianisten *Erwin Körver*, *Ilse Wallach* und *Alexander Semmler*. *Hermann Nüßle*

STETTIN: Der Schwerpunkt des öffentlichen Musizierens ruhte letzthin in Orchester- und Choraufführungen. Sinfonischen Bestrebungen kommt der Umstand sehr zugute, daß wir über Nacht zu einem *städtischen Orchester* gekommen sind. Jahrzehntelang hat man scharfe und schärfste Mittel angewandt, um ein fest fundiertes Orchester durchzusetzen. Und nun fiel die reife Frucht unversehens vom Baum, nicht als Befriedigung idealer Wünsche, sondern als Auswirkung der Konjunktur, als Folge der anders nicht zu beschwichtigenden Lohnbewegungen des Stadttheaterorchesters. Ob das öffentliche Konzertleben viel von dieser Neuerung merken wird, bleibt abzuwarten. Einiges wird schon jetzt angenehm empfunden, nämlich erhöhter Diensteifer, auch bezüglich der Proben, und die bevorstehende Verstärkung des Orchesters von 36 auf 51 Musiker. Unter dem musikalisch feinnervigen *Robert Wiemann* kam es jüngst zu einer Aufführung von Strauß' »Domestica«, die an Ausgeglichenheit und Farbenfrische ihresgleichen suchte. Wenn die Sinfoniekonzerte des Musikvereins, wie stets, ihren geregelten, künstlerisch wohlgeleiteten Gang gingen, brauste eine andere ähnliche Aufführung daher wie ein Gewittersturm, aufwühlend, aufsehenmachend, scharfe Gegenströmungen hervorrufend. Der junge *Erich Böhlke*, von dessen stark beseeltem Pianistentum in diesen Berichten schon öfter die Rede war, unternahm es, mit einem Orchester, das solche Großkunstwerke bisher wohl kaum vom Hörensagen kannte — nämlich mit der Orchestergruppe (auch dem gemischten Chor) des *Schützschen Musikvereins*, der etwa 120 im Beamtenstand befindliche ehemalige Orchestermusiker angehören — *Mahlers 2. Sinfonie* aufzuführen. Was bei einer dirigierkünstlerischen Erstlingstat und bei einer wenig routinierten Musikerschar kaum zu erwarten war, traf dennoch ein, nämlich ein voller Erfolg. Die Aufführung von *Bachs Matthäus-Passion*, an der sich solistisch *Martha Jühlfs*, *Hilde Ellger*, *Ludwig Ruge* und *Jan Mergelkamp* beteiligten, befestigte die Kunstwerte, an die uns der Musikverein und sein meisterlicher Führer Wiemann seit Jahren gewöhnt haben. *Ulrich Hildebrandt*

TEPLITZ-SCHÖNAU: Musikdirektor *O. K. Wille*, der durch beinahe zwanzig Jahre als deutscher Musikpionier im Auslande tätig war, steht nun seit etwa einem Jahre an der Spitze des städtischen Kurorchesters. Die kulturelle Aufgabe unserer Zeit, an Stelle der einseitigen Pflege einer eng begrenzten Epoche des musikalischen Schaffens eine großzügige Musikpflege mit Berücksichtigung auch des zeitgenössischen Schaffens zu setzen, ist ihm stets oberstes Ziel; nach diesem Grundsatz

stellt er auch seine Programme zusammen. Der Kreis der »Klassisch-Orientierten« und derer, die ein städtisches Orchester nicht als Kulturfaktor ansehen, sondern zum Unterhaltungsfaktor degradieren möchten, stellt sich naturgemäß diesem Bestreben vielfach entgegen. Zurückhaltende, ja ablehnende Haltung in der Anerkennung der geleisteten Arbeit ist an der Tagesordnung. Man baut ein neues Theater, einen Riesenbau, der über zwanzig Millionen Kč. kostet und spricht gleichzeitig von Ersparnissen am Orchester! — Für die im ersten Jahr geleistete erstaunliche Arbeit mögen folgende Tatsachen sprechen: In der Zeit vom 24. März 1922 bis 13. April 1923 wurden laut Jahresbericht außer 309 populären Konzerten 48 Sinfoniekonzerte, 2 Philharmonische Konzerte mit je einem anderen Programm, eine Reihe von Wagner-Liszt-Konzerten, 1 Romantiker-, 1 Nordisches Meister-, 1 Ziehrer-Konzert usw. gespielt. 60 sinfonische Werke und 70 Werke populären Charakters waren neu. Von Sinfonien wurden hier zum erstenmal gespielt: Berlioz (Harald), Kaun (2. Sinfonie), Mahler (Nr. 6), Raff (Leonore), Sinding (d-moll), Suk (Asrael), Thiessen (Stirb und Werde), Tschaikowskij (Manfred) und Weingartner (4. Sinfonie). Daneben fanden die Werke unserer Klassiker und Romantiker eifrige Pflege. Die sinfonische Dichtung war vertreten durch Borodin, Delius (Lebenstanz), Dvořak, Ertel (Belsazar), Franck, Glasunoff (Das Meer), Hausegger (Dionysische Fantasie), Liszt, Rachmaninoff (Toteninsel), Reifner, Saint-Saëns, Schillings (Erntefest), Schulz-Beuthen (Toteninsel) Sibelius, Smetana, Richard Strauß, Svendsen, Theil (Sieg des Lebens und Lebenskampf) Tschaikowskij, Unger (Jahreszeiten), Weingartner, Woyrsch (Eremit, Spiel der Wellen) und Zitterbarth (Olymp.) — Mit Variationswerken kamen zu Wort: Brahms, Elgar, Nicodé, Noren und Reger — mit Serenaden und Divertimenti Brahms, Dittersdorf, Dvořak, Fuchs, Metzner, Mozart, Reichert, Rösch, R. Strauß, Volkmann, Weingartner, Wolf — mit Suiten Bach, Bizet, Brase (Aus meiner Heimat), Charpentier (Impressions d'Italie) Delibes (Sylvia, Coppelia), Dvořak, Flon, Glasunoff, Gluck-Mottl, Godard, Gretry-Mottl (Ballet Suite), Grieg, Hofmann (Ungarische Suite), Humperdinck, Jensen, Kämpf, Kaun (Märkische Suite), Kienzl, Klughardt (Auf der Wanderschaft), Kretschmer, Lenz, Mac Dowell (Indianische Suite Nr. 2), Massenet, Moszkowsky, Nicodé, Popy, Raff, Rubinstein (Bal costumé), Ruzek, Rimskij-Korssakoff (Scheherezade), Saint-Saëns, Sibelius, Sinigaglia, Tschaikowskij, Unger. — Im Rahmen der Sinfoniekonzerte spielten als Klaviersolisten: *A. Hoehn* (Beethoven Nr. 4), *Josef Langer* (Brahms' Klavierkonzert B-dur), Frau *Chop-Groenefeld* (Liszt Nr. 2), *Eugen Linz* (Mozart, Es-dur), *E. Erdmann* (Rachmaninoff Nr. 2), Frl. *Emmerich Eiben* (Weber, Es-dur) — als Geiger: *Stefi Koschate* (Brahms' Violinkonzert), *Thomann* (Dohnanyi), *Witek* (Mozart A-dur) — als Gesangskünstler hörten wir *G. Bindernagel*, die den »Liebeshymnen« von Ehrenberg zu einem vollen Erfolg verhalf, Prof. *Fischer*, der das Publikum mit Hauseggers »Hymnen an die Nacht« bekannt machte, ferner Frau *Arndt-Ober* (Alt), *O. Barco* (Sopran), *Carl Clewing* (Tenor). Außerdem boten sich mehrfach Gelegenheiten für Mitglieder des Orchesters, sich solistisch zu betätigen.

Zum Gesamtbild unseres Konzertlebens fehlt noch ein Hinweis auf die selbständigen Solisten und Kammermusikabende und die Aufführungen von Gesangvereinen. An Klavierabenden war die Zeit gegen frühere Jahre sehr arm; außer dem einarmigen *Paul Wittgenstein* gab nur *Josef Langer* (mit Bach, Beethoven, Liszt und Skrjabin) ein selbständiges Konzert. — Von Geigern ließen sich vernehmen: der jugoslawische *Klado Kolic*, *Otto Schilhavy* und *Willy Burmester*. Der Liederabend der Wiener Koloratursängerin *Selma Kurz* wies guten Besuch auf. Um so beklagenswerter waren die übrigen Liederabende. Ein Zyklus »Das deutsche Lied« war in Aussicht gestellt, kam aber über den zweiten Abend nicht hinaus, trotzdem an den beiden Abenden *Paul Bender* und *Fritz Brodersen*, zwei Sänger von wirklicher Bedeutung, ihr Bestes boten. Außer diesen Konzerten verdienen noch ein Liederabend von *Max Klein* (am Flügel Alexander Zemlinsky), von *Erik Enderlein*, und der beiden heimischen Sänger *August Lang* und *Rudolf Krombholz* Erwähnung. Für Kammerkonzerte ist das Interesse nicht sonderlich groß. Das Leipziger Gewandhausquartett, das Rosé-Quartett, die Berliner Triovereinigung und ein Quartett heimischer Künstler bestritten durchwegs ihre Programme mit Werken der älteren Kammermusikliteratur; eine Ausnahme bildete nur Regers fis-moll-Quartett, das dem Teplitzer Publikum bisher unbekannt war. Von den heimischen Gesangvereinen trat die »Liedertafel« mit einer Aufführung der »Jahreszeiten« und »Paradies und Peri« unter *Johannes*

Reicherts Leitung hervor. Ein besonderer künstlerischer Genuß waren die prächtigen Leistungen des »Tschechischen Prager Lehrergesangvereins.« *Robert Gabriel*

WEINHEIM: Das liebliche, altertümliche Städtchen zwischen Rhein, Main und Neckar an der Bergstraße gelegen, hat sich dank einer seit zwanzig Jahren vom Kantor *M. Maier* und der Pianistin *Pauline Rothschild* opfermutig geleisteten Aufbauarbeit, dank auch der Unterstützung durch die heimische Lederindustrie und durch den Grafen *v. Berckheim*, in diesem Sommer zu einem *Kammermusikfest* aufschwingen können. Der von bedeutenden Solisten (wie Borowskij, D'Albert, Klengel, Davisson) und Kammerensembles (Rosé-, Wendling-, Gewandhaus-, Birkigt-, Schörg-, Lang-Quartett) vorbereitete Boden erwies sich als für ein solches Ereignis durchaus tragfähig. Der in einer Schule liebevoll hergerichtete Konzertraum war angefüllt von einer aus allen Kreisen der Bevölkerung zusammengesetzten Menge, die den Darbietungen neuester Musik *(Pfitzner, Reger, Schönberg, Hindemith)* mit gleich taktvoller Teilnahme und Andacht lauschte wie den klassischen und romantischen Werken. Ausführende waren die Quartette *Amar* und *Rosé*, welch letzterem noch die genannte Pianistin Rothschild assistierte. Den Abschluß des Festes bildete die Aufführung einer Mozart-Sinfonie im Park des Schlosses Berckheim durch das von *Erich Kleiber* geleitete Orchester des Mannheimer Nationaltheaters. Es ist anzunehmen und zu wünschen, daß dieses auf schmalem Boden gepflanzte Kulturwerk fruchtbar gedeihe. *Karl Holl*

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die beiden Porträte von *Hans v. Bülow* sind wenig bekannt. Das Jugendbildnis, etwa der Zeit entstammend, da Bülow bei Wagner in Zürich Unterweisungen genoß, ist unseres Wissens nur einmal vervielfältigt worden, und zwar in Erich Engels zweibändigem, reich illustriertem Wagner-Werk. Das andere findet sich neben einigen weiteren Bülow-Bildern auch in Graf du Moulin-Eckarts Bülow-Buch vor, das in diesem Heft seine kritische Würdigung erfährt. *Rudolf Maria Breithaupts* Bild, eine äußerst gelungene Aufnahme des gesuchten Berliner Klavierpädagogen, der früher so häufig durch die »Musik« zu unseren Lesern sprach, während ihm jetzt der Unterricht die Zeit zu literarischen Arbeiten stark beschnitten hat, ist die Beilage zu dem Aufsatz von Kerntler über Breithaupt im vorliegenden Heft. Die Abbildung des *Bach-Klaviers* wurde uns von dem Erbauer des Instruments, Herrn Karl Maendler in München, zur Verfügung gestellt. Es gehört zu dem Nüßleschen Artikel.

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

BERLIN: *James Simon* hat die Komposition eines »Drama für Musik« nach dem Bühnenwerk Rolf Lauckners »Frau im Stein« beendet.

DARMSTADT: *Paul Hindemith* hat für Nini Willenz, die erste Solotänzerin des Landestheaters, eine Tanzpantomime von Max Krell komponiert, deren Uraufführung im Herbst stattfinden wird.

Zu dem Märchendrama aus Tausendundeiner Nacht, »Geschichte des Hassan von Bagdad und wie er dazu kam, den goldenen Weg nach Samarkand zu ziehen« von dem Engländer James Elroy Flecker, das am 1. Juni im Hessischen Landestheater in einer glänzenden Inszenierung durch Gustav Hartung seine Uraufführung erlebte, hat *Frederick Delius*, der kürzlich 60 Jahre alt Gewordene, eine sehr charakteristische und stimmungsvolle impressionistische Musik geschrieben.

FRANKFURT a. M.: Die nächste Spielzeit wird zwei Uraufführungen bringen. Eine Oper von *Ernst Křenek* »Der Sprung über den Schatten« und eine Oper von *Simon Bucharoff* »Sakarah«.

HANNOVER: Das Stadttheater bringt in der kommenden Spielzeit die Uraufführung einer einaktigen Oper »Alkestis« von *Egon Wellesz*, deren Text aus der Feder Hugo v. Hofmannsthals stammt.

LEIPZIG: »Das verfehmte Lachen,« ein höfisches Spiel, Text von Beatrice Dovsky, Musik von *Fritz Cortolezis*, wird in der nächsten Spielzeit zur Uraufführung gelangen.

Theodor Szanto, der bekannte ungarische Pianist, hat soeben die Komposition einer abendfüllenden Oper vollendet, zu der Melchior Lengyel das Textbuch nach seinem Schauspiel: »Taifun« geschrieben hat.

OPERNSPIELPLAN

HELLERAU: Béla Bartóks Tanzpantomime »Der holzgeschnitzte Prinz« wird unter Leitung von Eugen Szenkar bei den *Festspielen der Schule Hellerau* aufgeführt werden.

STUTTGART: Das Landestheater kündigte an besonders beachtenswerten Erstaufführungen und Neustudierungen in seinem Spielplan folgende Werke an: Gluck »Alkeste«, Weber »Euryanthe«, Klose »Ilsebill«, Siegfried Wagner »An allem ist Hütchen schuld«, Strauß »Elektra«, Tschaikowskij »Eugen Onegin«, Wolf-Ferrari »Die neugierigen Frauen«, Schreker »Irrelohe«, Braunfels »Don Gil mit den Grünen Hosen«, Strawinskij »Die Nachtigall« und »Petruschka«.

ZOPPOT: Im Rahmen der diesjährigen Waldfestspiele werden verschiedene Wagner-Opern aufgeführt werden. *Hans Knappertsbusch* und *Ewald Lindemann* sind als Dirigenten gewonnen.

KONZERTE

BERLIN: »Berlin W« betitelt sich eine Suite für Klavier, die *Felix Petyrek*, der neue Leiter der Orchesterausbildungsklassen der Berliner Hochschule für Musik, soeben beendet hat.

BRESLAU: Während der Herbstmesse werden Aufführungen der *1. und 2. Mahler*-Sinfonien veranstaltet werden. Dirigent ist *Felix M. Gatz.*

HANNOVER: Ein großes, abendfüllendes Kantatenwerk »*Thalatta*« von *Joseph Frischen*, dem Dirigenten der »Hannoverschen Musikakademie«, gelangte im 10. Abonnementskonzerte des Städtischen Opern- und Schauspielhauses unter des Komponisten Leitung zu erfolgreicher *Uraufführung*.

KÖLN: Das abendfüllende »Symbolische Singspiel für den Konzertsaal« »Der Berg des heiligen Feuers« von *Rudolph Bergh* ist vom Kölner Volkschor für nächsten Winter zur Aufführung angenommen.

WIEN: *Max-Reger-Fest.* Das 2. Reger-Fest der *Max-Reger-Gesellschaft* fand unter Mitwirkung der Gesellschaft der Musikfreunde und bei stärkster Beteiligung in Wien statt und erbrachte den Beweis, daß die Kunst des Meisters begonnen hat, allen anders lautenden Prophezeiungen zum Trotz in die breitesten Kreise zu dringen. Ein Orgelabend von *Franz Schütz* mit den bedeutendsten Werken Regers, gefolgt von einem Kammermusik- und Liederabend, in den sich das *Mairecker-Buxbaum*-Quartett und die von *Franz Foll* begleitete Altistin *Anna Erler-Schnaudt* teilten, leiteten das Fest ein, das in den unter der Leitung *Leopold Reichweins* von den Philharmonikern gespielten Mozart-Variationen und dem Sinfonischen Prolog gipfelte, um seinen Ausklang zu finden in einem vom Wiener Sinfonieorchester und dem Wiener Männergesangverein bestrittenen

Chor- und Orchesterkonzert, in dem das Konzert im alten Stil und die Böcklin-Suite, ebenfalls unter Reichweins Leitung, sowie die Weihe der Nacht (Altsolo: Frau Erler-Schnaudt) und der Römische Triumphgesang unter Professor *Luze* zur Wiedergabe gelangten. Die Wiedergabe der Werke war bewundernswert; das begeisterte Publikum brachte der anwesenden Witwe Max Regers eine spontane Huldigung dar.

Im Anschluß an das Fest fand die zweite Ordentliche Mitgliederversammlung der Gesellschaft statt, in der der Schriftführer Adolf Spemann über die günstige Lage berichtete. Der Mitgliederstand der Gesellschaft beträgt rund 1500. Ortsgruppen bestehen in Wien, München, Stuttgart, Dresden, Elberfeld, Bochum, Leipzig, Eisenach. Die Gründung von solchen steht bevor in Berlin, Hamburg, Bremen, Köln, Heidelberg, Kiel, Meiningen, Saarbrücken, Weimar, Riga, Prag, Buitenzorg auf Java. Jahresbericht und Rechnungsbericht wurden genehmigt. Die von der Außerordentlichen Mitgliederversammlung im Dezember 1922 festgesetzten Mitgliederbeiträge bleiben vorläufig unverändert, doch werden die Mitglieder um Berücksichtigung der Geldentwertung gebeten. Es wurde beschlossen, das nächste Reger-Fest im Frühling 1924 in Dresden abzuhalten und der im Oktober des Jahres von Kiel geplanten Reger-Feier die Mitwirkung der Reger-Gesellschaft zu leihen. Die Versammlung beschloß die Erwerbung der Hausorgel des jungen Reger für das Reger-Archiv mit allen Mitteln zu fördern. Eine sofort eingeleitete Sammlung ergab den Betrag von 600 000 Kronen und 40 000 Mark.

TAGESCHRONIK

Der Verband Deutscher Musikkritiker hielt wie alljährlich während des Tonkünstlerfestes in *Cassel* seine *Hauptversammlung* ab. Die langausgedehnten Sitzungen waren von 24 Kritikern der größten deutschen Tageszeitungen besucht. Als wichtigste Punkte der sehr umfangreichen Tagesordnung erschienen eine Reihe von ehrengerichtlichen Entscheidungen, die der Verband als Berufsinstanz zwischen Kritikern und Künstlern zu fällen hatte. Wieder zeigte es sich, daß unzählige Beschwerden sich persönlich angegriffen glaubender Künstler auf diesem Wege die glücklichste Lösung finden. Der Verband tritt auf Anruf auch dann in Verhandlungen ein, wenn es sich um Kritiker handelt, die ihm nicht als Mitglieder angehören. Außerdem wurden Tariffragen ausführlich erörtert, wobei es sich herausstellte, daß immer noch eine große Anzahl erster Kritiker an führenden Großstadtblättern in sehr schlechten Honorarverhältnissen stehen. Großem Interesse begegnete eine von *Paul Bekker* angeregte Aussprache über das Thema: Inserat und Kritik, wobei die gegenwärtig sehr schwierigen Presseverhältnisse als ein für die künstlerische Kritik schwer gefährdender Zustand erkannt wurden. Es wurde außerdem der Beschluß gefaßt, jeweils im Rahmen der künftigen Tagungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins einen öffentlich zugänglichen Vortrag abzuhalten, der sich mit wesentlichen Fragen der Musikkritik beschäftigen soll. Auch die vorübergehend unterbrochenen »Mitteilungen« des Verbandes werden künftighin wieder erscheinen. In den Vorstand wurden gewählt: Prof. Springer, Berlin, 1. Vorsitzender (wiedergewählt); Stehle, Köln, 2. Vorsitzender; Güttler, Königsberg, Schriftführer; Eisenmann, Stuttgart, Kassenwart; Wolffheim, Berlin, 2. Schriftführer.

Der Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter (Sitz Ludwigshafen a. Rhein) hielt wie üblich während des Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins seine diesjährige Hauptversammlung am 11. Juni unter dem Vorsitz des Intendanten Hofrat Meister ab. Eine große Anzahl wichtiger Fragen künstlerischer, sozialer und wirtschaftlicher Art, wie sie unter der drückenden Not der Zeit dem geistigen Arbeiter, dem schaffenden Künstler zumal, naheliegen, wurde eingehend besprochen. Vor allem soll der Verband durch eine erhöhte Werbetätigkeit auf breitere Basis gestellt werden, um seine Ziele im Dienst unseres musikalischen Lebens möglichst restlos zu verwirklichen. Von besonderem Interesse ist, daß von jetzt ab auch Gesanglehrer an staatlichen Schulen, sowie Orchestermusiker, welche Chöre und Orchester leiten, als Mitglieder aufgenommen werden.

Die neuerrichtete *Orchesterschule der sächsischen Staatsoper* wird am 1. Oktober d. J. ihre Tätigkeit eröffnen. Ihre Gründung ist der Anregung *Fritz Buschs* zu danken, der damit künstlerische Pläne verwirklichte, die Richard Wagners Gedanken bereits in dem Entwurf zur Organisation eines Nationaltheaters für das Königreich Sachsen (1849) beschäftigten.

Eigentliche Gründerin der neuen Musikschule ist die Kapelle selbst, insofern sie aus eigenen Mitteln einen Grundstock von 3 Millionen Mark aufbrachte und sich zu einem monatlichen Zuschuß von 200 000 Mark verpflichtete. Die Schule selbst bezweckt die Ausbildung von Künstlern auf Orchesterinstrumenten, insbesondere für den Nachwuchs der Staatskapelle. Die Lehrer sind in erster Linie die Mitglieder der sächsischen Staatskapelle.

Der erste Kongreß der deutschen Musikgesellschaft, die die Fortsetzung der bis zum Jahre 1914 bestehenden Internationalen Musikgesellschaft darstellt, findet in der Woche *vom 15. bis 20. Oktober 1923 in Leipzig* statt. Geplant sind neben Vorträgen allgemeinmusikwissenschaftlichen Charakters und den fachwissenschaftlichen Sektions-Sitzungen Opernabende, ein Festkonzert des Gewandhausorchesters, ein Kirchenkonzert, ein Kammerkonzert, ferner Besichtigung der Musikbibl. Peters, der Firma Breitkopf & Härtel, der Druckerei Röder und gesellige Veranstaltungen. Anmeldungen zur Teilnahme, Anträge auf Beihilfen und Quartiere, Kartenbestellungen und Anfragen sind zu richten an die Geschäftsstelle der Deutschen Musikgesellschaft, Leipzig, Nürnbergerstraße 36/38.

Auf vielfachen Wunsch pädagogischer und musikalischer Kreise Schlesiens wird die *Dritte Schulmusikwoche* des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht *vom 1. bis 7. Oktober* in der Aula der Universität in *Breslau* stattfinden. Auskunft erteilt das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin, Potsdamer Straße 120.

Zugunsten der *Bayreuther Festspiele* wird *Siegfried Wagner* auf eine Einladung des Direktors des Chikagoer Opernhauses als Dirigent an einer vierwöchigen Tournee in den Vereinigten Staaten teilnehmen. Man hofft, auf diese Weise die Mittel zur Wiederveranstaltung der Bayreuther Festspiele aufzubringen.

Die Stadt *Bozen* will ihr Stadttheater an eine italienische Gesellschaft verpachten, an dieselbe Gesellschaft, die vor kurzem die Bürgersäle in Bozen in Pacht nahm. Die an der Stirnseite des Stadttheatergebäudes angebrachte Inschrift: »Der deutschen Kunst« soll beseitigt werden.

Das *Kleine »Schauspielhaus«* in der *Staatlichen Hochschule für Musik* in Berlin, das mehrere Jahre hindurch geschlossen war, wird in Kürze als moderne Opernbühne wieder eröffnet werden. Man ist gegenwärtig am Bau einer Normalbühne, auf der mit Hilfe eines Systems kombinierter Dekorationselemente sämtliche klassischen und modernen Opern aufgeführt werden können. Die Eröffnung wird mit »Hoffmanns Erzählungen« stattfinden.

Der Verlag Adolph Fürstner teilt mit, daß demnächst in seinem Verlage ein neues Werk betitelt »Tanzsuite«, aus Klavierstücken von François Couperin zusammengestellt und für kleines Orchester bearbeitet von *Richard Strauß*, erscheinen wird. Das Werk gelangte bereits im Redoutensaaltheater der Hofburg in Wien im Rahmen einer Ballett-Soiree zur Aufführung. Die Choreographie und Einstudierung der Gesellschafts- und Theatertänze im Stile Ludwigs XV., aus denen sich die Suite zusammensetzt, wurde von Heinrich Kroeller besorgt. Auf Wunsch von Richard Strauß soll die Tanzsuite in Zukunft auch im Konzertsaale benutzt werden.

Nach Meldungen aus Helsingfors ist die *Petersburger Oper* während der Vorstellung am 30. Mai *in Brand geraten und vollkommen zerstört worden*. Die Kleider eines Sängers fingen Feuer, und die Flammen griffen auf die Bühne über. Bei der hierauf entstehenden Panik wurden viele Personen getötet und verletzt.

Barbara Kemp und *Max v. Schillings* haben sich im Monat Juni verheiratet.

Franz Schalk konnte am 27. Mai seinen 60. Geburtstag feiern. Er ist ein Schüler von Bruckner, seine Kapellmeisterlaufbahn führte ihn von Graz über Berlin nach Wien. Seit 1900 gehört er der Wiener Hofoper; bis 1921 war er Leiter der »Gesellschaftskonzerte«, bis 1909 Leiter einer Dirigentenschule an der Akademie der Tonkunst.

Arthur Seidl beging am 8. Juni seinen 60. Geburtstag. Der regsame Musikphilosoph und Schriftsteller, dessen Wohnsitz jetzt in Dessau ist, hat sich seinen bedeutenden Namen durch eine Reihe wertvoller Werke gemacht, die die Wagner-, Strauß-, und Pfitzner-Literatur bereichern. Seit 1917 redigiert er die von Richard Strauß begründete Schriftensammlung »Die Musik«. Seit 1904 gehört er dem Lehrkörper des Leipziger Konservatoriums an.

Julius Heinrich Spengel wurde am 12. Juni 70 Jahre alt. Seine Hauptbedeutung liegt auf dem Gebiet des Chorgesanges. Er bearbeitete Händels »Belsazar« und schrieb einen Führer durch Bachs h-moll-Messe.

Der Komponist und Musikdirektor *Wilhelm Speiser* in Köln feierte seinen 50. Geburts-

tag verbunden mit dreißigjährigem Dirigentenjubiläum.

Von *Erwin Lendvai* gelangte eine Sinfonie op. 10 zur Annahme durch die Herren Karl Muck für Hamburg und Hermann Scherchen für Frankfurt a. M.

In *Buer i. Westf.* wurde *Paul Belker* zum städt. Musikdirektor ernannt. Als solcher leitet er sämtliche Konzerte des Musikvereins und des Volkschores. Zur gleichen Zeit wurde Paul Belker vom *Essener* Volkschor zum Dirigenten gewählt.

Leo Blech übernimmt am 15. August die Leitung der *Charlottenburger Oper*, nachdem das Kultusministerium die von ihm erbetene Vertragslösung bewilligt hat.

Karin Branzell ist vom Januar 1924 von der Metropolitan Opera in Newyork auf 5 Jahre verpflichtet worden, und zwar jedes Jahr 3 Monate.

Rudolf Krasselt hat eine Verlängerung seines Vertrags mit dem Charlottenburger Deutschen Opernhaus abgelehnt.

Zum Leiter des Altonaer Lehrergesangvereins ist *Erwin Lendvai* gewählt worden.

Georg Pauly ist von Wiesbaden als leitender Oberregisseur und Dramaturg an das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg verpflichtet worden.

Karl Schuricht, der Leiter des Wiesbadener Kurorchesters, erhielt von der Stadt den Titel »Generalmusikdirektor« verliehen.

Eugen Szenkar, der erste Kapellmeister des Frankfurter Opernhauses, kommt an die Große Volksoper in Berlin. Für ihn ist nach Frankfurt *Wolfgang Martin* verpflichtet worden, der seinerzeit in Lübeck tätig war.

Josef Turnau wurde ab Herbst 1923 als Regisseur an die Wiener Staatsoper berufen.

Sandor Vas, bekannter ungarischer Pianist, wurde ab September zur Eastman School of Music (University of Rochester) in Rochester, Newyork Staat, als Klavierlehrer verpflichtet.

Aus einer im Archiv der Stadt Osnabrück befindlichen Schrift eines alten Osnabrückers (»Die musikalischen Zustände in Osnabrück von Anfang des vorigen Jahrhunderts bis 1890«) wird uns zum Gedächtnis des »guten« Liszt folgende kleine Begebenheit mitgeteilt: Am 12. November 1841 gab der damals dreißigjährige Klaviervirtuos Franz Liszt in Osnabrück im Saal des großen Klub eines seiner damals überall den größten Enthusiasmus erregenden Klavierkonzerte. Eintrittspreis zwei Taler. Der große Konzertsaal war bis auf den letzten Platz gefüllt. Ein alter, kranker Mann, der Musikdirektor und seit sechzig Jahren Organist der St. Marienkirche *Melchior Bernhard Veltmann*, lag auf seinem einsamen Schmerzenslager und seufzte schwer, weil es ihm nicht vergönnt war, den großen und berühmten Künstler zu sehen und zu hören. Liszt hörte von der Sehnsucht des alten, kranken Musikers, von dem man ihm erzählte, daß er einst mit Joseph Haydn korrespondiert habe, und entschloß sich sofort, ihn zu besuchen. Vor Beginn seines Konzerts fuhr er bei Veltmann vor, setzte sich an dessen neuen Graffschen Wiener Flügel (eine Ehrengabe zu Veltmanns fünfzigjährigem Organistenjubiläum) und spielte ihm seine Phantasien über Melodien aus Don Juan. Veltmann weinte Tränen der Rührung, ergriff die Hand des Virtuosen, küßte sie wiederholt und rief: »Nun will ich gern sterben!« »Nein, mein alter Vater, du wirst noch lange leben!« sagte Franz Liszt und verabschiedete sich auf das herzlichste und teilnehmendste von dem greisen Künstler, den er auf so edle Weise bei aller seiner Not zum Glücklichsten der Sterblichen gemacht hatte.

Nur mehr ein deutscher Musikerkalender. Wie uns die Redaktion des Vereinigten Musikerkalenders Hesse-Stern mitteilt, sind die Vorarbeiten für den 46. Jahrgang dieses einzigartigen Nachschlagebuches schon sehr weit gediehen. Es ist erwünscht, daß alle diejenigen Musiker, welche in den Kalender aufgenommen werden wollen und die noch keinen Fragebogen erhalten haben, sich möglichst umgehend an die Redaktion des Kalenders (Max Hesses Verlag, Berlin W 15) wenden. Die Aufnahme erfolgt kostenlos.

Ein Aufruf der Arbeitsgemeinschaft der freien Berufe Deutschlands. Die Angehörigen der freien Berufe haben sich zu der »Arbeitsgemeinschaft der geistigen Berufe Deutschlands« zusammengeschlossen, fest gewillt, bedeutsam an Wert und Zahl das zu erkämpfen, was dem Streben des einzelnen nicht mehr erreichbar ist: die materielle Sicherung des Daseins. Die geistigen Arbeiter sind es müde, die wehrlosen Objekte einer katastrophalen Entwicklung zu sein, sie verzichten auf wohlmeinende Äußerungen des Mitleids, sie lehnen Gnadengesuche ab, von welcher Seite sie auch immer kommen mögen. Nur ihr Recht fordern sie, wohl verbürgt durch die Arbeit des Geistes, der Deutschland in glücklicher Zeit reich und groß gemacht hat und der allein der mächtige Hebel ist, der das Vaterland aus dem Sumpf

des Elends emporheben kann. Der geistige Arbeiter Deutschlands hungert, seine Leistung hat keinen Marktwert. Er ist dem Untergang verfallen, wenn er sich nicht darauf besinnt, daß er in seiner Gesamtheit die wertvollsten Kräfte der Nation verkörpert. Hier handelt es sich nicht um den einzelnen Künstler, Schriftsteller, Arzt, Anwalt, Baumeister, Ingenieur, hier geht es um die deutsche Kunst und Wissenschaft, deren ruhmreiche Tradition durch die Verelendung ihrer Träger unwiederbringlich vernichtet wird. Es sind unser nicht die Schlechtesten, deren Waffen für den Kampf ums Dasein stumpf geworden sind. Bereits in der kurzen Zeit ihres Bestehens ist es der Arbeitsgemeinschaft gelungen, eine nicht unwesentliche Erleichterung auf steuertechnischem Gebiet für die freien Berufe zu erreichen. Eine der nächsten Aufgaben ist der Kampf gegen die Bestrebungen, die dahin zielen, die freien Berufe in irgendeiner Form der Gewerbeordnung zu unterstellen. Die Arbeitsgemeinschaft der geistigen Berufe soll und wird sein: dem Schwachen ein Halt, dem Starken kein Hemmnis. Sie ist zwangsläufig aus der Not der Zeit erwachsen; ihre Ziele sind klar. Aber ihr Wirken muß getragen sein von der verständnisvollen Teilnahme und der werktätigen Unterstützung der ganzen Volksgemeinschaft. Reichswirtschaftsverband bildender Künstler Deutschlands. Verband der Ärzte Deutschlands. Reichsverband praktischer Tierärzte. Deutscher Anwaltverein. Schutzverband der freien technischen Berufe. Kartell der freien technischen Berufe. Schutzverband deutscher Schriftsteller. *Genossenschaft deutscher Tonsetzer.* Verband deutscher Erzähler. Verband deutscher Filmautoren. *Verband deutscher Bühnen*schriftsteller und *Komponisten. Verband konzertierender Künstler* Deutschlands. Reichsverband deutscher Volkswirte. Deutscher Ärzte-Vereinsbund. Wirtschaftlicher Verband deutscher Zahnärzte.

In *Petersburg* ist auf Veranlassung E. Kupers eine Ortsgruppe der *Internationalen Gesellschaft für neue Musik* gebildet worden.

* * *

Vom XVI. Jahrgang der »Musik« (also vom Oktober 1923) ab werde ich in jedem Heft der »Musik« einen bibliographischen Überblick über die wichtigsten Neuerscheinungen geben und darin, wie ich dies in der seit September 1922 nicht mehr erscheinenden Zeitschrift »Melos« einst getan habe, auch Opern, größere Chor-, Orchester- und Kammermusikwerke aufnehmen, die kürzlich im Manuskript vollendet und noch nicht gedruckt sind. Wer darauf Wert legt, daß seine derartigen Werke in diese Bibliographie aufgenommen werden, bitte ich, es mir mitzuteilen. Doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt. Diese Bibliographie hebt die bisherige Abteilung »Vom Bücher- und Musikalienmarkt« auf.

Professor Dr. *Wilhelm Altmann*,
Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: *Franz Bothe*, einer der besten Dirigenten des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes, ist am 7. Juni, 56 Jahre alt, gestorben. Ehemals Volksschullehrer, bildete er sich zunächst autodidaktisch musikalisch weiter. Dann studierte er bei Hugo Kaun und Ferdinand Hummel. Seit länger als 20 Jahren diente er dem Deutschen Arbeiter-Sängerbund als Chormeister und musikalischer Beirat.

Im Alter von 65 Jahren verstarb *Alfred Bernhard Thienemann*. Der Verstorbene studierte zuerst Medizin, sattelte aber dann zur Musik um und war als Kapellmeister an der Krollschen Sommeroper in Berlin, in Düsseldorf, Stettin, Nürnberg und schließlich in Koburg-Gotha tätig. Später war er dann lange Zeit Referent des Berliner Tageblattes. Als Komponist trat er nur mit wenigen kleineren Werken hervor.

DRESDEN: Im Alter von 64 Jahren starb *Karl Scheidemantel*. Als Sänger wird er unvergessen sein. Sein Studium absolvierte er teilweise noch bei Stockhausen. Von 1886 ab war er bei den Bayreuther Festspielen tätig, während er ständig bis zum Jahre 1911 der Dresdener Hofoper angehörte. 1920—1922 war er Direktor desselben Institutes. Auch schriftstellerisch hat sich der Verstorbene betätigt, unter anderem hat er eine neue Übersetzung des „Don Giovanni" verfaßt, die 1914 vom Deutschen Bühnenverein preisgekrönt wurde.

MÜNCHEN: Am 12. Juni ist der einstige Generaladjutant Wilhelms II., Generalleutnant *Oscar v. Chelius*, im Alter von 64 Jahren gestorben. Herr v. Chelius war auch als Komponist bekannt.

VOM BÜCHER- UND MUSIKALIEN-MARKT

BÜCHER

Bogdan Milankovitch: Die Grundlagen der modernen pianistischen Kunst. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

Adolf Beck: Die proportionale Konstruktion der Geige. Verlag: C. Merseburger, Leipzig.

Wilhelm Meisel: Der Weg zu Stimme und Gesangstechnik.

Alfred Seiffert: Eine Theorie der Geige auf mechanischer Grundlage.
Beides im Verlag: C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig.

Musikalische Seltenheiten: Wiener Liebhaberdrucke. Geleitet von *Otto Erich Deutsch.* I. Ludwig van Beethoven: Sonate op. 27, Nr. 3. Herausgeber Heinrich Schenker. II. Joseph Haydn: 12 schottische Volkslieder für eine Singstimme mit Klavier, Violine und Violoncell. Herausgeber Eusebius Mandyczewski. III. Johannes Brahms: Drei Lieder (»Mainacht«, »Sapphische Ode«, »Nachtwandler«). Herausgeber Max Kalbeck. IV. Franz Schuberts fünf erste Lieder (»Am Erlafsee«,» Widerschein«, »Die Forelle«, »Erlkönig«, »Gretchen am Spinnrade«). Herausgeber Otto Erich Deutsch. (Sämtliche Drucke sind Faksimile-Reproduktionen.) Verlag: Universal-Edition, Wien.

MUSIKALIEN

Hermann Kögler: Sieben Lieder, op. 44 und 54. Verlag: Otto Schlingloff, Essen.

Paul Hindemith: Kleine Kammermusik für fünf Bläser, op. 24, Nr. 2. Partitur.

Fritz Kreisler: Transkriptionen für Violine und Klavier, Heft 1—5.

Max Reger: Lieder-Album, Band 1—2. — Klavier-Album, Band 1—2. — Fünf Duette, op. 14. — Erstes Quintett c-moll.

Igor Strawinskij: Feuerwerk. Eine Phantasie für großes Orchester. Partitur.

Bruno Stürmer: Zwei Kampflieder für vierstimmigen Männerchor a cappella. — Meeresstille und Glückliche Fahrt für achtstimmigen Männerchor a cappella. — Drei Gesänge für vierstimmigen Frauenchor mit Solosopran.
Sämtlich im Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Sigfrid Karg-Elert: Dritte Sonate (cis-moll) für Klavier.

Erwin Lendvai: Bearbeitungen der Brahmsschen deutschen Volkslieder für dreistimmigen Frauenchor. Heft 1—7.

Walter Niemann: Kleine Sonate für Klavier, op. 88. — Menuett à la cour. — Suite für Klavier.

Miklós Radnai: Sonate für Violine und Klavier, op. 21.

Wilhelm Rinkens: Sonate d-moll für Violoncell und Klavier, op. 22.
Sämtlich im Verlag: N. Simrock, Berlin.

Heinrich Busch: Vier Lieder, op. 6. — Fünf Lieder, op. 11. Verlag: P. J. Tonger, Köln.

Karl Weigl: 28 Variationen für Klavier, op. 15. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Karl Zuschneid: Die Technik des polyphonen Spiels, op. 83. — Walzer-Suite, op. 89. — Bunte Reihe, op. 92. Verlag: Chr. Frdr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Franz Schubert: Sonate für Klavier, Violine und Violoncell aus dem Jahre 1812. Herausgeber *Alfred Orel.* Wiener Philharmonischer Verlag, 1923.

C. Ph. E. Bach: Sonate C-dur für Flöte und Klavier. Herausgeber *Ary van Leeuwen.*

Egon Kornauth: Sonate für Klarinette und Klavier, op. 5.

N. Medtner: Zweiter Zyklus »Vergessene Weisen«, op. 39 für Klavier.
Sämtlich im Verlag: Julius Heinrich Zimmermann, Leizig.

Hermann Stephani: Herbstwald. Für gemischten Chor und Orchester, op. 21. — Glaubenslied. Deutscher Spruch. Verzage nicht. Für gemischten Chor und Streichorchester. Heilige Saat. Für 4 Hörner, 3 Posaunen, Streichorchester, Orgel und gemischten Chor. Selbstverlag Herm. Stephani, Marburg.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten. Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Karl Haug, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

ALEXANDER SKRJABIN IM LICHTE EIGENER JUGENDBRIEFE

VON

OSKAR v. RIESEMANN-MÜNCHEN

Lessing sagt einmal irgendwo etwa folgendes: »Wenn ein Künstler früher als fünfzig Jahre nach seinem Tode als groß anerkannt und gepriesen wird, so ist das der beste Beweis dafür, daß er es nicht gewesen ist.« Mit größerem Recht darf die umgekehrte Behauptung aufgestellt werden, nämlich: wenn sich die Öffentlichkeit mit einem Künstler erst geraume Zeit nach seinem Tode eingehend zu beschäftigen beginnt, so ist das meistens ein Beweis dafür, daß er dieser Beachtung wirklich würdig ist. In Deutschland lassen sich als Beispiel für die beschämende Wahrheit dieser Behauptung und für ihre Gültigkeit in unserer Zeit Bruckner und Mahler anführen, in Rußland Mussorgskij und Skrjabin.

Der jüngste von diesen vieren ist der im April 1915 verstorbene Skrjabin. Die bedingungslose Anerkennung seiner großen Kunst durch die Allgemeinheit, um die er während seines Lebens vergeblich gerungen hat, ist ihm nach dem Tode in seiner Heimat in vollstem Maße zuteil geworden, und die Anzeichen mehren sich, daß das Verständnis für seine Musik nicht nur in England und Frankreich, sondern auch in Deutschland fest Wurzeln fassen wird.

In Rußland hat sich geradezu eine Art Skrjabin-Kultus herangebildet. Seine Wohnung in Moskau, in der er die letzten Jahre gelebt und in der er auch gestorben ist, hat man zu einem Skrjabin-Museum umgewandelt, in dem alles zusammengetragen wurde, was zum Leben und Schaffen des verstorbenen Komponisten in irgendeiner Beziehung stand. Natürlich wächst auch die Zahl der schriftstellerischen Publikationen über seine Persönlichkeit und seine eigenartige Kunst. Wenn man zum Kunstwerk eines starken schöpferischen Geistes ein inneres Verhältnis gewonnen hat, wenn einem diese Kunst zum »Erlebnis« geworden ist — und dem entgeht niemand, der sich mit der Musik Skrjabins ernstlich beschäftigt —, so ist das Bestreben verständlich, dieser Persönlichkeit auch menschlich näher zu treten, ihr Seelenleben und die Geisteswelt, die durch das Kunstwerk zu uns spricht, unmittelbar kennen zu lernen. Von diesem Gesichtspunkte aus sind natürlich alle Publikationen, die in die geistige Werkstatt Skrjabins hineinführen, von höchstem Interesse. Die erste Stelle unter ihnen nehmen seine »Aufzeichnungen« ein, in denen sich Skrjabin sozusagen mit Gott und der Welt auseinandersetzt und sein mystisch-philosophisches Kredo niederlegt.*) Von nicht zu unterschätzendem

*) Eine deutsche Übersetzung der »Aufzeichnungen« Skrjabins vom Verfasser dieses Aufsatzes erscheint demnächst bei der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart, unter dem Titel: »Prometheische Phantasien«.

Wert sind aber auch die Briefe Skrjabins, mit deren Veröffentlichung man jetzt in Rußland begonnen hat. Die erhaltenen Briefe Skrjabins bieten ein um so größeres Interesse, als ihrer nicht viele sind. Skrjabin war kein großer Briefschreiber wie etwa Tschaikowskij, dessen geist- und gemütvolle Briefe man immer wieder mit Genuß vornimmt. Skrjabin war keine expansive Natur, gleich Tschaikowskij, der nach einem russischen Ausdruck »seine Seele auf der Handfläche einhertrug«. Skrjabin liebte es nicht, Briefe zu schreiben, und hatte auch, besonders in späteren Jahren, infolge beständiger intensiver künstlerischer Arbeit, keine Zeit dazu. Infolgedessen ist die Ausbeute seiner Korrespondenz ziemlich gering. Der »Briefwechsel A. N. Skrjabins mit M. P. Belaieff«,*) dem bekannten russischen Kunstmäzen und Begründer des gleichnamigen Leipziger Verlages, enthält 168 Briefe, die aber fast durchweg geschäftlichen Inhalts sind, sich um Geldfragen drehen und vorzugsweise für den zukünftigen Biographen Skrjabins Interesse haben.

Die »Briefe A. N. Skrjabins«,**) aus denen im folgenden das Wesentlichste mitgeteilt wird, sind in mancher Beziehung erheblich interessanter, obwohl oder vielleicht gerade weil in ihnen von Musik kaum die Rede ist. Das schmale Bändchen in Sedezformat umfaßt mit Einleitung und Anmerkungen 56 Seiten. Es sind 23 Briefe, die alle aus den Jahren 1892—1895 stammen und von denen 21 an eine und dieselbe Person gerichtet sind — Natalja Valerjanowna Ssekérin, während zwei belanglose offizielle Gratulations- und Dankbriefe deren Schwester, Olga Valerianowna, zur Adressatin haben.

Vor uns steht in diesen Briefen der ganz junge, kaum zwanzigjährige Skrjabin, der eben erst das Konservatorium in Moskau beendet hat und zum erstenmal in die Welt hinausschaut. Einige von den Briefen sind aus der Schweiz sowie aus Deutschland (Dresden, Heidelberg) datiert. Obgleich Skrjabin in seinen Briefen, wie gesagt, im allgemeinen sehr zurückhaltend war und sich meist eines nichtssagenden, kühl höflichen Stils befleißigte, der die Gedanken mehr verbirgt als enthüllt, so ist er doch in diesen Briefen mehr als sonst aus sich herausgetreten. Das hat, wie wir gleich sehen werden, seinen besonderen Grund.

Die Familie Ssekérin gehörte der besten Moskauer Gesellschaft an und unterhielt eine mondäne Geselligkeit großen Stils. Den schönsten Schmuck der Ssekérinschen Salons bildete die noch sehr junge, kaum siebzehnjährige Tochter des Hauses, Natalja Valerjanowna, an die die Briefe Skrjabins gerichtet sind. Der junge, leicht entflammte Komponist war in die schöne Natalja Valerjanowna, die mütterlicherseits italienisches Blut in den Adern hatte, natürlich sterblich verliebt und trug sich sogar mit Heiratsabsichten ihr gegenüber, die wohl vom Gegenstande seiner Neigung, nicht aber von deren Mutter gebilligt wurden, da diese fand, daß der junge kompo-

*) Petersburg, 1923, Verlag der Philharmonischen Akademie.
**) »Neu-Moskau«, 1923, Verlag des Zentralarchivs, unter Redaktion von L. Ssabanejew.

nierende Herr von Habenichts keine »Partie« für ihre Tochter sei. Daher ist auch der Ton der Briefe ein ganz offizieller geblieben, was für Skrjabin und seine, man möchte sagen, weltmännische Befangenheit sehr charakteristisch ist. Nie fehlt die stereotype Anrede: »Hochgeehrte Natalja Valerjanowna« und die ebenso stereotype Schlußwendung: »Ihr aufrichtig ergebener A. Skrjabin.« Trotzdem gewähren die Briefe manchen Einblick in die junge, kraftvoll sich entfaltende Seele des Schreibers. Stellenweise spürt man schon den werdenden großen Künstler, besonders in der Art und Weise seiner Naturauffassung und -schilderung.

Skrjabin hatte die schlechte Angewohnheit, seine Briefe fast nie zu datieren — worin Psychologen vielleicht einen weiblichen Zug seiner Natur erblicken werden. Die Daten der Briefe sind daher meist nach den Poststempeln der Briefumschläge, soweit sie vorhanden und entzifferbar waren, hergestellt.

Es verdient erwähnt zu werden, daß die Briefe einem Zufall und der revolutionären Praxis Sowjetrußlands ihre Entdeckung verdanken. Der russische Herausgeber hat darüber folgendes mitzuteilen:

»In der dritten Abteilung des Staatsarchivs, in den Papieren der außerordentlichen Untersuchungskommission für Prüfung widerrechtlicher Handlungen der zarischen Minister und anderer hochgestellter Persönlichkeiten wurden auch die Dienstsachen und ein Teil der Privatkorrespondenz des Professors J. J. Gurland, der Ministerrat im Ministerium des Innern war, beschlagnahmt. Unter seinen Briefschaften fanden sich Briefe des Komponisten A. Skrjabin an die Gattin Gurlands, die eine geborene Ssekérin war ...«

* * *

Der erste dieser Briefe ist laut Poststempel am 30. Mai 1892 abgesandt. Er lautet: »Ich bin soeben aus Rasumowskoje*) heimgekehrt und habe zu meinem großen Vergnügen auf meinem Schreibtisch Ihren Brief vorgefunden, der schon vorgestern eingetroffen war und für den ich mich Ihnen zu danken beeile. Ich gestehe, daß ich nicht wenig neidisch darauf bin, daß Sie aus diesem im Sommer unerträglichen staubigen Moskau weggefahren sind und Landluft und Freiheit genießen. Ich dagegen muß mich damit zufrieden geben, von Zeit zu Zeit in die Vororte Moskaus zu fahren, die sehr wenig Ähnlichkeit vom richtigen Lande haben und Überdruß bis zum Ekel erregen können.

Übrigens haben wir dieser Tage in größerer Gesellschaft einen interessanten Spaziergang gemacht in Gegenden, die nicht einer gewissen poetischen Schönheit entbehren. Besonders gefiel mir ein Eichenhain, dem sogar eine gewisse historische Bedeutung zukommt und unter welchem sich unterirdische Gänge befinden, die sich bis heute erhalten haben. Leider ist es vollständig unmöglich, dort hineinzudringen, da die Wurzeln der Eichen sich ineinander verwachsen und verschlungen haben, so daß sie ein undurchdringliches Netz

*) Ein Villenort in der Nähe von Moskau.

bilden. Morgen abend wollen wir einen Ritt irgendwohin machen und übermorgen oder Dienstag will ich mich von Moskau verabschieden, um zuerst nach Petersburg, dann nach Finnland zu fahren, wo ich einige Wochen herumzustreifen und den Imatra und andere bemerkenswerte Gegenden zu besuchen gedenke. Ich habe einen Reisegefährten gefunden, doch fürchte ich fast, daß er etwas zu unternehmungslustig ist und daß man mit ihm in eine Patsche geraten kann, aus der man nicht wieder herauskommt. Es ist derselbe Sonderling, der einst auf einer unbewohnten Insel des Finnischen Meerbusens übernachtet hat. Im übrigen ist er ein sehr vergnügter Gesellschafter, Poet dazu, obzwar er vorzugsweise reimlose Verse ohne Versmaß liebt. Seine Verse wenigstens zeichnen sich eben durch diese Eigenschaften aus. Gott mag ihm sein poetisches Talent vergeben, es ist der einzige wirkliche Fehler, den er hat.*)
Ich werde Sie bei Gelegenheit mit einer Probe seiner Dichtkunst bekannt machen, die in mancher Beziehung epochemachend ist. Was macht Ihre Musik? Haben Sie meine Übungen brauchen können? Wenn Sie sie haben brauchen können, schmerzen Ihnen nicht die Finger davon? Jedenfalls rate ich Ihnen, sich damit zu beschäftigen! Nach einem Monat werden Sie einen ganz augenscheinlichen Nutzen verspüren. Nur muß man die Finger nicht zu sehr anstrengen, sonst kann man die Muskeln übermüden, was sehr unangenehm ist . . .«**)
Der zweite Brief (laut Poststempel vom 15. Juni 1892) enthält die Reiseeindrücke, die Skrjabin in Finnland gewonnen hat. »Ich schreibe Ihnen aus dem Hotel am ›Imatra‹, das der Endpunkt meines ersten kleinen Ausfluges aus Petersburg ist. Ihr Brief wurde mir nach Wyborg nachgesandt, von wo aus ich außer an den ›Imatra‹ noch zu den Befestigungswerken von Transund und nach Monrepos fuhr. Wyborg selbst ist in mancher Beziehung interessant. Es besitzt viele historische Denkmäler aus der Zeit der Kriege Rußlands mit Schweden. Hübsch ist der alte Stadtteil. Die alte Schloßruine in gotischem Stil, die malerisch auf einer der felsigen Inseln der Bucht gelegen ist, gibt der ganzen Gegend einen romantischen Charakter und regt die Phantasie an. Man müht sich, die Vergangenheit, von der uns Jahrhunderte trennen, wiederaufleben und die Gestalten der Menschen, die damals gelebt haben, auferstehen zu lassen. Das innere Schauen dieser für uns fremden, von der Phantasie erschaffenen Welt trägt uns hinüber in Gebiete, aus denen dann die Rückkehr schwer ist. Ich saß gegen zwei Stunden an der Bucht und genoß den Anblick des Schlosses. Vielleicht hätte ich noch länger gesessen, wenn nicht der Pfiff des Dampfers nach Transund ertönt wäre, auf dem auch ich wegfahren mußte. Die Fahrt nach Transund war einzig gelungen: der klare, ruhige Abend ließ die

*) Leider hat sich nicht feststellen lassen, von wem die Rede ist.

**) Skrjabin selbst ist diesem weisen Rat nicht gefolgt. Er überspielte sich bald selbst die rechte Hand, deren Gebrauch ihm für lange Zeit entzogen war. Er schrieb dann die zwei bekannten Stücke für die linke Hand allein, Prélude und Nocturne, op. 9.

Annehmlichkeiten der Seefahrt voll zur Geltung kommen und eine Reihe schöner Landschaftsbilder der Inseln mit ihren granitenen Ufern erhöhte noch diesen Genuß. Auf den Befestigungswerken selbst unterhielt ich mich mit den russischen Soldaten von ihrem Leben und Treiben, machte einen Spaziergang auf der Insel und kehrte in der Nacht, die so ›weiß‹ war, wie immer um jene Zeit in Finnland, nach Wyborg zurück. Den ganzen nächsten Tag widmete ich der Umgebung Wyborgs und besonders den Gütern des Baron Nikolai. Schade nur, daß der Regen, der an diesem Tage ungefähr zwanzigmal ansetzte, mich daran hinderte, Monrepos ordentlich zu besehen. Dasselbe ekelhafte Wetter hatten wir heute während der Fahrt auf dem Saimakanal. Der Nebel verhüllte die reichen Landschaftsbilder, und nur an jenen Stellen, wo der Kanal enger wird, konnte man die Umgebung deutlich unterscheiden, jene Umgebung, die ebenso, wie der Saimakanal selbst, eine beredte Sprache spricht vom Kampfe des nordischen Menschen mit der wilden finnländischen Natur. Jener Mensch kann nunmehr stolz das Haupt erheben und sagen: ›Ich habe dich besiegt! Das undurchdringliche Dickicht deiner Wälder und die schroffen Klüfte der Felsen habe ich in Parks mit malerischen Wegen, Grotten, allerhand Brücken und Lauben verwandelt; ich habe dich gezähmt, schäumender Wildbach, und dich gezwungen, mir dienstbar zu sein; alles, was mich umgibt, habe ich meinem Willen und meiner Vernunft unterworfen.‹ Die Anlage der Saimaschleusen ist wirklich ein gewaltiges Werk der menschlichen Vernunft. Doch die häufige Wiederholung derselben Eindrücke vom Heben des Dampfers in den Schleusen, deren es im Kanal ziemlich viele gibt, wirkt ermüdend, und ich war gar nicht unzufrieden, als nach dreistündiger Fahrt der Dampfer endlich im Hafen des Fleckens Pärkijärwi anlegte und ich bald darauf auf der Terrasse des hiesigen Hotels saß und meine Pferde erwartete. Endlich waren die Pferde fertig, so daß die Weiterreise beginnen konnte. Jedoch diese Weiterreise war mit allerhand kleinen Unannehmlichkeiten verknüpft: erstens hatte man mir ein derart zerrütteltes Fuhrwerk gegeben, daß es schwer hielt, dreiunddreißig Werst darin zurückzulegen; zweitens war mein Kutscher ein Finne, der kein Wort Russisch verstand und der mich während des langen Weges einfach außer Rand und Band brachte. Die erste halbe Stunde fuhren wir schweigend, doch als wir ans Ufer eines ziemlich großen Sees gelangten, wünschte ich den Namen dieses Sees zu erfahren. ›N—ja‹, meinte er, nachdem er eine Weile nachgedacht hatte. ›Ich frage dich, was das für ein See ist.‹ — ›N—ein,‹ äußerte mein Finne nach noch längerer Überlegung. Daraufhin schalt ich ihn, ärgerlich geworden, gründlich aus, und es erfolgte in der richtigen Erwägung, daß keine seiner Antworten gepaßt haben mochte, ein langgedehntes: ›Kann nicht verstehen.‹ Dieses wiederholte sich jedesmal, wenn ich mich vergaß und ihn irgend etwas fragte. Ich entsinne mich, daß ich erfahren wollte, wieviel Werst bis zum Imatra übrig geblieben seien, daß ich auf die Werstpfosten hinwies und auf die Finger

der Hand, damit er mir an diesen die Zahl abzählen sollte, aber nichts half. Endlich lockerte sich mein Koffer, der hinten aufgebunden war, bei einem Stoß des Wagens und fiel direkt in den Schmutz. ›Halte, bitte, an,‹ rief ich meinem Rosselenker zu. ›N—ja,‹ meint er und setzt die Fahrt fort. ›Halt, sage ich dir!‹ Mein Finne zieht dem Pferde eins über, das daraufhin zu galoppieren begann und wollte augenscheinlich schon das gewohnte ›N—nein‹ hervorbringen. Doch da fiel ich ihm in die Zügel und brachte den Gaul zum Stehen. Während ich meinen Koffer wieder festband, grunzte er: ›Kann nicht verstehen.‹ Gott gebe, daß ich nie wieder solch einem Subjekt begegne. Dafür habe ich hier vollen Komfort vorgefunden: ein wunderschönes Zimmer, dessen Fenster auf den Imatra hinausgehen. Ich bin soeben vom Wasserfall zurückgekehrt und habe mich hingesetzt, um Ihnen zu schreiben, wobei mich ein eigentümliches Gefühl bewegt. Schön ist der Wasserfall, dagegen läßt sich nichts sagen. Doch erdrückt er gar zu sehr jedwedes Leben: man hört weder das Zwitschern der Vögel noch die Stimmen der Menschen; die Natur kennt hier nicht jene heilige Stille, die so wohltuend auf die Seele des Menschen wirkt; hier herrscht er allein, dieser gigantische Strudel, der mit seinen unentwegt umherflutenden Wassern dem Wirbel des hastenden menschlichen Lebens nicht unähnlich ist. Aber dennoch ist der rauhe nordische Riese schön! Seine raschen Ströme, die von der Höhe herabstreben, zerschellen am Gestein und am Granit der Felsen und zerstäuben dann in winzige Tropfen, die als feiner Sprühregen zurückfallen. Zuweilen läuft eine kleine Strömung hoch auf den Fels hinauf und stürzt sich von dort als einzelner kleiner Wasserfall herab. Heute war der Wasserfall im Verlaufe von 10—15 Minuten von zahllosen verschiedenen Farben übergossen. Die von den Strahlen der untergehenden Sonne gefärbten Wolken spiegelten sich in den Tropfen des Sprühregens und der kleinen Wasserfälle und teilten ihnen ihre Färbung mit. Es war wie ein Lächeln des mürrischen Riesen, das Auflachen eines Hoffnungsstrahles in der Finsternis der Verzweiflung. Ich sag's noch einmal, daß die finnländische Natur schön ist, aber meiner Seele bleibt sie fremd. Sie hat etwas Freudloses und Düsteres, das die Seele gleichsam mit einer schweren Last bedrückt. Papa wirft mir mitunter einen Mangel an patriotischem Gefühl vor. ›Du willst nach Italien‹, — meinte er einmal — ›und kennst doch Rußland noch nicht. Es gibt auch in Rußland viel Schönes, zum Beispiel Finnland.‹ Das ist wohl möglich. Aber was kann ich dafür, daß es mich dorthin zieht, wo die üppige Natur sproßt, wo warme Wellen in dunklen Lichtern brennen, wo schlanke Palmen sind und viele schöne Blumen? Was kann ich dafür, daß ich so Blumen liebe? Wie wunderbar wirkt auf den Menschen diese Welt wortloser Wesen, die doch voll Schönheit und Leben sind! Jedem, der sie anschaut, kommt es zum Bewußtsein, daß auch er lebt, und er dankt dem Schöpfer für dieses unvergleichlich kostbare Geschenk. Vielleicht gebe ich meiner Laune nach und fahre in den Kaukasus, das ist immer noch besser . . .«

Der nächste hier angeführte Brief ist aus einer ganz anderen Stimmung heraus geschrieben, in der die melancholische russische Landschaft dem Schreiber nicht mehr so verachtungswürdig erscheint. Freilich war seit dem vorigen Brief auch mehr als ein Jahr verflossen — im zweiten Jahrzehnt des menschlichen Lebensalters eine gewaltige Zeitspanne. Der Briefumschlag zeigt den Poststempel 1./IX (soll wahrscheinlich IV. oder V. heißen) 1893.

»Ich schreibe Ihnen aus Senin,*) wo ich gestern nach zehn Tagen höchst unregelmäßiger Lebensweise vollkommen erschöpft anlangte. Ich habe bis vier und bis fünf Uhr in die Nacht hinein gearbeitet und bin morgens früh aufgestanden, da es immer etwas zu tun gab. Dank sei Safonoff,**) der mir in vielem, sehr vielem geholfen, selbst die Korrekturen gelesen, selbst das Allegro nach Petersburg gebracht hat usw. Jetzt fühle ich mich wie ein Schuljunge, der dem Zwang entlaufen ist und die Freiheit schmeckt; einige Tage lang werde ich sicherlich nicht zur Feder greifen, obgleich sich viel Material angesammelt hat. Ich fühle eine gewisse moralische Befriedigung und habe den lebhaften Wunsch, Ihnen von meinen kleinen Erfolgen zu erzählen, doch werde ich das natürlich nicht tun, denn das wäre zu egoistisch von mir ... Sie schreiben, daß Sie wenig spazieren gehen. Das wundert mich sehr. Ich versichere Ihnen, daß keine Wissenschaft so klare und einfache Antworten auf viele Fragen gibt als die Natur selbst, und der Mensch soll den Umgang mit ihr nicht meiden. Das hat für Sie besondere Geltung, weil Sie malen und die Schönheiten der Natur leichter aufzunehmen vermögen als viele andere. Vielleicht hat unsere einfache, aber beseelte schwermütige russische Landschaft keinen Reiz für Sie? Doch glaube ich das nicht. Es ist unmöglich, die Wahrheit nicht zu lieben. In der südlichen Landschaft verdeckt die prahlerische, blendende Schönheit oft manche andere Seiten ... Ist es Ihnen noch nicht langweilig, meinen Brief zu lesen? Ich muß übrigens daran denken, meine Handschrift zu verbessern, die mit der Zeit immer schlechter und schlechter wird. Oft kann ich selbst nicht lesen, was ich geschrieben habe. (Kennen Sie das französische Sprichwort?) Mein Vater hat noch mit zweiunddreißig Jahren Schönschreibunterricht genommen, nachdem er sich mit allerhand arabischen und anderen Schriftzeichen die Handschrift verdorben hatte.« ***)

Die folgenden Briefe sind aus Ssamara an der Wolga geschrieben, wo sich Skrjabin während der Sommermonate 1893 aufhielt. Auf keinem der Briefe freilich ist vermerkt, wo und wann er geschrieben, die Daten konnten nach den Poststempeln hergestellt werden.

*) Ein Landgut in der Nähe von Moskau, wo Skrjabin zeitweilig bei dem Moskauer Pianisten und Musikschriftsteller E. K. Rosenow lebte, mit dem er in seinen jungen Jahren eng befreundet war.

**) Wassili Iljitsch Safonoff, der nachmalige Dirigent und Direktor des Moskauer Konservatoriums, damals Klavierprofessor, dessen Klasse Skrjabin absolviert hatte. Das erwähnte Allegro ist das Allegro apassionato, op. 4, die erste von Belaieff herausgegebene Komposition Skrjabins.

***) Der Vater Skrjabins stand im russischen diplomatischen Dienst. Er war Generalkonsul in einer der Städte der europäischen Türkei im Süden Albaniens.

Am 14. Juni 1893 schreibt Skrjabin:
»... Seien Sie so gut und schreiben Sie mir postlagernd nach Ssamara. Ich will einige Tage in der Stadt bleiben, um von hier aus in die Umgegend zu fahren und nachzuschauen, wo es am bequemsten für mich wäre, mich niederzulassen. Die Auswahl ist groß, doch ist es meist viel zu weit bis zur nächsten Bahnstation; wenn ich wenigstens etwas in der Nähe einer Poststation finden würde, sonst werde ich mich vor innerer Unruhe aufreiben und meine ganze Kur geht zum Teufel. Wissen Sie, ich habe mich während der Wolgafahrt, die sehr angenehm war, schon ein wenig erholt. In den ersten Tagen stand ich allem fast teilnahmlos gegenüber und habe nichts gesehen, aber gestern hatte die Natur etwas Besonderes, Unerklärliches an sich. Eine wunderbare unbegreifliche Stimmung lag auf der ganzen Welt. Jeder Grashalm, jede Blume schien die ganze Wichtigkeit des Seins zu verstehen; die Natur war gleichsam erstarrt und lauschte mit andächtiger Aufmerksamkeit dem geheimnisvollen Wehen des göttlichen Atems. Man glaubte folgendes zu vernehmen: Geschöpfe, ihr seid mit Leben begabt, doch glaubet nicht, daß die Welt für euch da ist oder ihr für die Welt. Die Welt bestand schon, als ihr noch nicht waret, und wenn ihr nicht mehr sein werdet, wird die Welt immer noch bestehen. So lasset denn ab vom Versuch, euch von dem abzusondern, dem ihr ganz angehört, versuchet nicht, das gewaltige Geheimnis des Seins zu ergründen oder das Weltall zu erobern, das der Gedanke schon beherrscht. Wie euer Körper, der einst nur ein kleines Teilchen der Urmasse war, wieder von ihr verschlungen werden wird, so wird euer Gedanke, eure Seele wieder eins werden mit dem Denken der Schöpfung. So wird es immer sein. Die Erde wird in die Sonne stürzen, um einen neuen Planeten zu erschaffen — gleich wie Tropfen verdampfter Feuchtigkeit als Regen ins Meer niedergehen, um dann aufs neue zu verdampfen.
Die Natur selbst bezeugte die Wahrheit dessen, was sie soeben der Welt verkündet hatte. Wie der Gedanke an ein Verbrechen eine bisher unschuldige Seele umfängt, so zog eine schwarze, bleierne Wolke herauf und umhüllte die Erde mit drohender Finsternis. Es war ein majestätischer, furchtbarer Aufzug, begleitet vom blendenden Schein feuriger Pfeile und vom dumpfen Grollen des Donners. Auf der anderen Himmelshälfte jedoch schien die Sonne mit demselben blendenden Glanz. Da drängt sich unwillkürlich der Gedanke auf: wozu der Protest, wozu der Kampf? und alles das sind die nichtigen kleinen Tropfen ... Bald fing es an zu regnen, und alles flüchtete vom Deck in die Kajüte. Dort erwartete uns ein ganz anderes Bild. Aus der Tiefe flatterten die bezaubernden Klänge des ›Cliquot‹-Walzers herauf, der von zwei Blondinen mit Gefühl, das Talent verriet, vorgetragen wurde ... Da fuhr ein fürchterlicher Donnerschlag dazwischen, von dem die Fenster erklirrten und der ganze Dampfer zu stöhnen begann. Daraufhin verstummten und verschwanden die Töne des Walzers, aber nur um anderen Tönen Raum zu geben.

Ein Herr im Kneifer, wahrscheinlich vom Wunsche beseelt, zu zeigen, daß das Gewitter eine zu geringfügige Erscheinung sei, um seine Aufmerksamkeit zu erregen, oder vielleicht auch nicht von diesem, sondern von irgendeinem anderen Wunsche getrieben — Gott mag das wissen — kurz, dieser Herr setzte sich, gleich nachdem sich die Damen erhoben hatten, ans Klavier und spielte ein ganzes Programm, das folgende Nummern umfaßte: eine Quadrille aus ›Madame Angot‹, ›Ihr schwarzen Augen‹, ›Bezaubre mich‹ *) und andere, mir unbekannte Werke derselben Art. Auf dem Dampfer machte ich die Bekanntschaft eines Gutsbesitzers aus dem Gouvernement Ssamara, der mir den Vorschlag machte, ein Landhaus bei ihm zu mieten. Unsere Bekanntschaft vollzog sich auf sehr komische Weise. Nach dem Konzert stieg ich in meine Kabine hinab, setzte mich auf meinen Diwan und bildete mir ein, allein zu sein. Nachdem ich ein Weilchen ruhig dagesessen hatte, schlug ich die Hände zusammen und schrie fast auf: ›Gott im Himmel, wann wird denn endlich dieser Sommer zu Ende gehen!‹ Darauf erblickte ich auf dem Diwan neben mir eine menschliche Figur, die sich erhob, und mich mit dem Ausdruck des Erstaunens, ja des Entsetzens anblickte. Mir war so peinlich zumute, daß ich lieber gleich eine Unterhaltung begann.« . . .

Von seinem Sommeraufenthaltsort bei Ssamara schrieb Skrjabin noch zwei Briefe an die Dame seines Herzens. Damals hatte er noch einen gewissen Sinn für Humor, der später immer seltener bei ihm zutage trat. In diesen Briefen, deren Umschläge übrigens beide den Poststempel vom 19. Juli 1893 tragen, heißt es unter anderem: . . . »schade, daß die Damen des besten Vorbeugungsmittels gegen Zahnschmerzen beraubt sind, d. h. der Möglichkeit, sich einen wallenden oder meinetwegen auch nicht wallenden Bart stehen zu lassen. A propos Bart. Bevor ich mich von diesem mir teuren Schmuck trenne, werde ich mich zu unserem Maler begeben und bitten, er möge ihn auf der Leinwand verewigen. Ich bin überzeugt, daß es dem Maler eine große Befriedigung gewähren wird, meinen Bart sozusagen mit liebevollem Eingehen auf alle Einzelheiten zu verarbeiten, denn er ist in lauter wunderbar verschiedenartigen Büscheln von phantastischer Form meinem Kinn entsprossen und erinnert überhaupt sehr an die Solontschak-Steppe.**) Übrigens hat es sich herausgestellt, daß der Maler ein sehr lieber — und was wichtiger ist — interessanter Mensch ist. Wir sind mit ihm in der letzten Zeit oft stundenlang in der Umgebung Ssamaras umhergestreift, um schöne Stellen aufzusuchen. Das gemeinsame Erdulden der gleichen Qual hat uns einander nahe gebracht: ich meine den Gesang der hiesigen ›Gortschitschniki‹ und ›Gortschitschizy‹.***) So nennt man hier eine Bevölkerungsklasse, die keinerlei Autorität über sich anerkennt, mit anderen Worten Horden fürchterlicher

*) Bekannte russische Zigeunerromanze ganz schlechter Marke.
**) Die unendlichen, von kümmerlichem Gebüsch bedeckten Salzmoräste in Rußland.
***) Umherziehende Feldarbeiter des mittleren Wolgagebietes ohne festen Wohnsitz.

Strolche, die ewig betrunken sind und die Steppe mit ihren Gesängen erfüllen. Dieser Gesang ist etwas ganz Unmögliches. Er kennt keine Töne von bestimmter Höhe. Die Töne gleichen Raketen, die auffliegen und sich irgendwo im Raume verlieren. Dieser Gesang ist eine Folge von Winsellauten, die nichts Menschliches an sich haben, er ist eine grauenhafte Folter, die jeder Beschreibung spottet. Wenn man auf die Worte ihrer Gesänge näher acht gibt, kann man zu zweifeln beginnen, ob es überhaupt Menschen sind oder nicht. Sie besingen alles, was ihnen in die Quere kommt — die umgebende Natur, die Menschen, die ihnen begegnen, die aktuellen Vorgänge, wobei ihre Poesien von höchst geringer Flugweite sind. Das Wunderbarste von allem ist jedoch die Kraft ihrer Lungen. Sie singen morgens, tags, abends, und es ist gar keine Hoffnung, daß sie jemals aufhören werden zu singen. — Im übrigen ist es so langweilig, so maßlos langweilig hier, Natalja Valerjanowna, wenn Sie nur wüßten, wie ich mich von hier fortsehne ... Über die Krim sprechen wir mündlich, so daß ich Ihnen nichts darüber schreibe. Ich will Ihnen nur sagen, daß ich durchaus nicht dorthin fahre, um mich zu amüsieren, sondern um zu baden, was mir Sacharjin*) für meine Hände empfohlen hat ...«

Wie man aus diesem Briefe ersieht, stand Skrjabin den Reizen des russischen Volksgesanges gänzlich verständnislos gegenüber. Er hat sich in dieser Beziehung nie geändert und auch in seinem gesamten späteren Kunstschaffen die russische Volksmusik bekanntlich vollkommen ignoriert.

Auf was für sonderbare Ideen man während eines Sommeraufenthaltes in den Steppen von Ssamara verfallen kann, zeigt folgender Brief:

»Dieses Mal finden Sie mich bei einer ziemlich ernsten Arbeit. Ich stelle Berechnungen über die musikalische Form an, und zwar folgendermaßen: Heute morgen las ich ein ausgezeichnetes Buch über die Flora unseres Planeten und über das Verhältnis der tropischen Formen zu den Formen anderer Breitengrade. Indem ich die Formen unserer gegenwärtigen Musik als Formen mittlerer Breitengrade im Verhältnis zum musikalischen Äquator auffasse, nehme ich das Verhältnis dieser Formen zu den Idealformen (d. h. den am meisten und breitesten entwickelten) und setze es gleich dem schon gefundenen Verhältnis der tropischen Formen zu denen der mittleren Breitegrade. Eine genaue Lösung dieser Gleichung ist natürlich unmöglich, dafür bietet sich eine Menge bedingter Lösungen dar, wodurch die Aufgabe noch interessanter wird. — Was einen nachdenklich machen kann, ist folgendes: man möchte fast glauben, daß von allen Künstlern die Realisten recht haben, daß die realistische Schule mit ihrem Großvater Balzac und ihrem Vater Gustave Flaubert endlich allein triumphieren wird und daß in Zukunft alle Künstler ihre Inspiration einzig und allein aus Natur und Leben schöpfen, sich selbst aber und ihre Subjektivität vergessen werden ...«

*) Ein seinerzeit sehr bekannter und geschätzter Chirurg Moskaus.

Skrjabin selbst ist den Versuchungen des Realismus jedenfalls nie erlegen, den Protest gegen solch eine Möglichkeit hört man ja auch schon aus den vorstehenden Zeilen heraus. Wohl selten hat es einen Künstler gegeben, der so ausschließlich aus sich selbst heraus geschaffen und alle seine Eingebungen nur in sich selbst gefunden hat wie Skrjabin.
Nun folgen einige Briefe, die im Frühling 1894 aus Deutschland und der Schweiz geschrieben sind. Nur einer der Briefe trägt ein Datum, auch die Umschläge haben sich nicht erhalten. Auf dem Briefbogen des folgenden Briefes ist der Stempel eines Dresdener Hotels: »... Ich schreibe Ihnen diese Zeilen nach einer Fahrt auf die Bastei, die auf mich solch einen sympathischen Eindruck gemacht hat, daß ich heute wieder dorthin möchte. Der gestrige Ausflug wurde durch die Gesellschaft eines überaus langweiligen Herrn verdüstert. Deshalb will ich mich heute entschädigen und allein mit meiner Arbeit dorthin fahren. Soeben habe ich eine für mich höchst angenehme Nachricht erhalten: in einer der Städte Deutschlands werden wir uns mit Papa treffen, der sich gegenwärtig in Moskau befindet. Diese Neuigkeit teilte mir Scheidemantel*) mit, der ein Telegramm von Safonoff erhalten hatte. Diese Überraschung hatte ich nicht erwartet. Ich weiß nicht, wohin ich diesen Brief adressieren soll, denke aber, daß er Sie irgendwo erreichen wird und daß Sie vielleicht nach diesem (dem dritten) Briefe sich meiner wieder erinnern und mir einige Worte schreiben werden, allerdings schon nicht mehr nach Dresden, sondern nach Heidelberg, Hotel Prinz Karl.«
Diese Hoffnung Skrjabins erfüllte sich, er fand in Heidelberg mehrere Briefe der Dame seines Herzens vor. Nachdem er seiner Freude darüber, keineswegs stürmisch, aber in wohlgesetzten, höflichen Worten Ausdruck verliehen, schreibt er: »... Sie haben mich dieses Mal nach zwei angenehm verbrachten Tagen in einer besseren Stimmung vorgefunden. Das ist die Belohnung für das, was ich während der vier vorhergehenden Tage ausgestanden hatte. Sie können sich nicht vorstellen, wie fürchterlich die waren: wie ein wildes Tier lief ich in meinem Zimmer umher, von einer Ecke in die andere, und konnte weder lesen noch arbeiten. Vollständige Finsternis, Regen, der, wie es schien, nicht von oben herabfiel, sondern aus dem Nebel, der das ganze Tal erfüllte, entstand. Der reinste Petersburger Herbst! Nun stellen Sie sich vor, wie mir zumute war, als ich gestern erwachend aus dem Fenster schaute und einen blauen Streifen am Himmel entdeckte. Das brachte mich fast um den Verstand. Ich schluckte schnell meinen Kaffee hinunter und lief auf die Höhe des Heidelberger Schlosses, von dort auf den Weg zum Kurhaus, und so lief ich im Verlaufe von zwei Stunden immer weiter. Dann erst gelangte ich zur Überlegung, daß man endlich auch müde werden könnte, und daß es außerhalb der Stadt wahrscheinlich keine Droschken gibt. So mußte ich mir das Vergnügen versagen, weiterzugehen, und nachdem ich ausgeruht hatte,

*) Karl Scheidemantel, der berühmte Sänger, der von 1886—1911 der Dresdener Hofoper angehörte.

kehrte ich zu Mittag nach Hause zurück. Von diesem ersten Spaziergange habe ich eigentlich gar keinen richtigen Eindruck mitgebracht. Das Bewußtsein der Freiheit, das mein ganzes Wesen erfüllt, war so stark, daß es für keinerlei andere Empfindungen mehr Raum ließ. Dafür jedoch der zweite Spaziergang am Nachmittage! Wie zärtlich und freundlich grüßte mich die wunderbare friedliche Stimmung dieses Abends! Und wieviele neue Formen, wieviele unerforschte Gestaltungen! Wie ist die Natur erfinderisch, und wie schwer ist es, alles das, was sie darbietet, aufzunehmen! Ich könnte übermorgen weiterreisen, doch ich bin so unvorsichtig gewesen, Belaieff zu bitten, mir die Korrektur der Etüden hierher zu senden, nun muß ich darauf warten ...«

Die Korrektur der Etüden — es handelt sich um die bekannten zwölf Etüden op. 8 — hielt Skrjabin noch eine Woche in Heidelberg zurück. Der nächste Brief ist datiert vom 1. Mai.

»... Ich schreibe Ihnen wieder in trauriger Stimmung: Soeben ist Papa von mir geschieden. Ich hoffte eine ganze Woche mit ihm zu verleben, doch wollte mir das Schicksal nicht solch großes Geschenk machen, und nach vier Tagen mußten wir Abschied voneinander nehmen, denn es kam ein Telegramm aus Janina, das seine sofortige Rückkehr wegen des Eintreffens irgendeiner Persönlichkeit forderte.*) Ich sitze allein und erfreue mich am Anblick des traurigen Heidelberger Schlosses, das von grauem Dunst umsponnen ist. Wie ist dieses Schloß selbst bei solch einem Wetter anziehend! Wohin man auch schaut — alles ist erfüllt von der Bedeutung furchtbarer, aber schöner Jahrhunderte, die in die Ewigkeit versunken sind. Wie schlecht paßt zum Geiste der alten Zeit der praktische Sinn der modernen Zivilisation, wie traurig nehmen sich die eisernen Gitterchen am Rande eines wilden Abgrundes aus, wie lächerlich sind die auf jedem Schritt angebrachten Tafeln mit ausgestreckten Zeigefingern, wie unangenehm sind endlich die dicken, rotnasigen, durch übermäßigen Biergenuß gezeichneten Gesichter der Führer, die einem unentwegt ihre Dienste aufbinden wollen. Ich bin sehr zufrieden mit dem gewählten Reiseplan ... Ich glaube, daß es in der Schweiz noch interessanter sein wird, und im Herbst kommt dann Italien ...«

Im nächsten und letzten Brief aus Deutschland zieht Skrjabin das Fazit seiner dort gewonnenen Eindrücke:

»Morgen verlasse ich Heidelberg, und wenn der heutige Tag nicht noch irgendeine Unannehmlichkeit bringt, so verlasse ich es mit den besten Gefühlen. Ich habe eine ganze Masse verschiedenartiger freundlicher Eindrücke gehabt, so freundlich, daß ich bereit bin, sogar die Unannehmlichkeiten der ersten Tage zu vergessen. Besonders wichtig für mich war, daß ich hier das gefunden

*) Das war für Skrjabin natürlich um so schmerzlicher, als er seinen Vater, der sehr selten in Rußland war, kaum jemals zu Gesicht bekam. Von seinem dritten Lebensjahre an befand sich Skrjabin in der Obhut seiner über alles von ihm geliebten Tante Ljubow Alexandrowna Skrjabina, in deren Armen er auch starb. Die alte dreiundsiebzigjährige Dame lebt gegenwärtig noch als Kustos des Skrjabin-Museums in Moskau.

habe, was ich schon lange suche, nämlich Denkmäler und Ruinen jener Epoche, die mich jetzt mehr als alles andere interessiert. Außerdem kann man hier, mit Ausnahme der Feiertage natürlich, ein, zwei Stunden spazieren gehen, ohne einer menschlichen Seele zu begegnen, was in Dresden undenkbar ist und in der Schweiz wahrscheinlich noch viel weniger. Übrigens werde ich mich in der Schweiz sowieso nicht lange meiner Einsamkeit erfreuen, denn erstens kommt Belaieff und zweitens noch einige Bekannte aus Moskau und Petersburg . . .

Wie leben denn Sie auf dem Lande? Gehen Sie viel spazieren? Ich muß trotz alledem sagen, daß Europa, wie schön es auch sein mag, einem russischen Menschen das russische flache Land doch nie und nimmer ersetzen kann; es steckt darin eine besondere, unerklärlich starke Anziehungskraft, die auf der unendlichen Weite und Fernsicht beruht. Ich könnte nicht länger als eine Woche an einem und demselben Ort einer bergigen Gegend leben. Die Linie der Berge ist schön, aber unbeweglich und wirkt deshalb ermüdend, ja endlich bedrückend. Man muß beständig den Aufenthaltsort wechseln, d. h. nomadisieren, um sich stets zu erneuern. Wir aber haben uns an unsere Ebenen so gewöhnt, daß wir es gar nicht mehr bemerken, wie köstlich sie sind. Ich habe einmal bei Safonoff einen Missionar getroffen, der erzählte, was für einen furchtbaren Eindruck die russische Steppe auf einen Gebirgsbewohner gemacht hat, der zum erstenmal seine Berge verlassen hatte, um mit ihm nach Rußland zu reisen. Die unendliche Weite des Horizontes, die endlose Fernsicht erschreckte ihn so, daß er immerfort die Augen schließen mußte und sich lange nicht daran gewöhnen konnte. Auf einen Bergbewohner muß die Ebene einen größeren Eindruck machen als eine Gebirgsgegend auf einen Tiefländer. Aus dem, was ich gesagt habe, erklärt sich auch, warum ich das Meer so liebe und so danach strebe. Da gibt es Weite! Ganz zu schweigen von der unendlichen Mannigfaltigkeit der Formen und Farben . . .«

Der nächste Brief ist schon wieder aus Moskau geschrieben. Der Umschlag trägt den Poststempel vom 9. Juni 1894.

»Kaum haben Sie Moskau verlassen, so erinnert Sie auch schon wieder einer seiner Bewohner, wahrscheinlich zu Ihrer größten Verwunderung, an seine Existenz. Doch hoffe ich, daß Sie nachsichtig sein werden, erstens weil zur gegenwärtigen Zeit alle Bewohner Moskaus, die in der glühenden Umarmung der Stadt zugrunde gehen, Nachsicht verdienen, und zweitens weil ich nur von der lauteren Absicht getrieben bin, ein wenig mit Ihnen zu plaudern. Sind Sie gut angelangt und genießen Sie es schon, auf Ihrem geliebten ›Pegasus‹ auszureiten? Jedenfalls sind Sie schon viel herumgestreift und haben alle Ihre Lieblingsplätze aufgesucht. Es ist etwas eigenartig Köstliches um die regelmäßige Wiederholung bestimmter Eindrücke im Leben. Sie erneuern den Menschen, wie der Frühling die Natur erneuert, und reden von

etwas ewig Jungem, ewig Frischem. Wenn man das Gutshaus wieder betritt, in dem man seine Kindheit zugebracht hat, so ist das Herz von freudigen Empfindungen erfüllt. Einerseits ersteht aufs neue die Welt der Kindheitsträume, jene Atmosphäre silberglänzenden Staubes, die mit phantastischen Geschöpfen angefüllt ist, schön und schrecklich zugleich; das ist jene wunderbare Zeit, in der man liebt, und weiß doch nicht wen, und weiß doch nicht warum. Andererseits das stolze Bewußtsein — eine Welt von Licht — in dem der Mensch ruhigen Schrittes einem klar vorgezeichneten Pfade folgt, der ihn einem bestimmten, ein für allemal auserwählten Ziele nahebringt. Es gibt einen Ort, an dem ich mich bis auf den heutigen Tag als neunjähriges Kind fühle: das ist Swiblowo.*) Jedesmal, wenn ich dort bin, möchte ich wieder laufen, das Kinderorchester dirigieren, das dort einst in der Fichtenallee florierte ... Ich verlebe hier meine Tage höchst einförmig. Verbringe fast meine ganze Zeit bei Safonoff (mir scheint, er ist der einzige Bekannte, der in Moskau geblieben ist). Abends fahren wir meistens aus der Stadt hinaus, um spazieren zu gehen.

Dieser Tage habe ich die berühmte Nowikowa**) kennen gelernt, deren politische Artikel in Europa so viel Aufsehen gemacht haben und die als Freundin Gladstones gilt (sie lebt in England). Diese Dame machte auf mich einen sehr merkwürdigen, um nicht zu sagen unangenehmen Eindruck. Besonders merkwürdig ist, daß sie sich durchaus nicht durch die große Technik einer Weltdame auszeichnet. Ihre Sprache ist abrupt und häßlich. Das Gesprächsthema — ihre Verdienste Rußland gegenüber. Auch liebt sie, über Kunst zu reden, ist jedoch auf diesem Gebiet ganz hilflos. Vielleicht war sie an jenem Abend nicht gut aufgelegt, ich gebe nur den ersten Eindruck wieder ...«

Im Jahre 1895/96 organisierte der Verleger und Mäzen Skrjabins, M. P. Belaieff, die erste große Konzerttournee des jungen Komponisten in Europa, die übrigens auch die einzige bleiben sollte. Von dieser Reise haben sich ebenfalls einige Briefe erhalten. Sie sind nicht datiert und die meisten Briefumschläge fehlen. Augenscheinlich sind sie während der Sommermonate 1895 geschrieben.

»... Sie fragen nach meinen Eindrücken von der Schweiz. Über die wundervolle Natur brauche ich nichts zu sagen, denn diese Frage ist längst entschieden. Von den Menschen muß ich sagen, daß sie hier anscheinend in Sorgen um die praktischen Seiten des Lebens völlig untergegangen und infolgedessen mit wenigen Ausnahmen höchst langweilig sind. Zu den Ausnahmen gehören zwei Familien Homel und Tüßhaus (wie komisch sieht dieser Name auf Russisch aus). Übrigens habe ich allen Grund, Frau Homel nicht

*) Ein Villenort nicht weit von Moskau.

**) Olga Alexandrowna Nowikowa, geborene Kirejewa, eine russische Schriftstellerin, deren Ruhm in England und Frankreich sehr verbreitet war. Ihr Buch »Russia and England« hat mehrere Auflagen erlebt und erregte seinerzeit eine lebhafte Polemik.

gleichgültig gegenüber zu stehen. Sie hat meine Mutter gekannt, sie häufig in Konzerten spielen gehört und mir viel von ihr erzählt. Wir gehen oft zusammen spazieren, worüber ich unsagbar glücklich bin, die Zeit verstreicht unmerklich . . .«

Der nächste und vorletzte Brief ist aus Genua. Er enthält nichts außer der Aufzählung der Städte, die Skrjabin und Belaieff auf ihrer Reise zu besuchen gedachten: Genua, Nizza, Genf, Basel, Mannheim, Frankfurt, Lübeck, Brüssel, Aachen. Der letzte Brief ist ein kurzes Billett vom 18. November 1895, durch Stadtpost in Moskau aufgegeben. Während der zweiten Auslandsreise, die reich an den mannigfaltigsten Eindrücken war, verblaßte das Bild seiner jungen Korrespondentin allgemach in der Seele Skrjabins.

Im Jahre 1898 wurde Skrjabin Professor des Moskauer Konservatoriums. In dieser Eigenschaft lernte er die ausgezeichnete Pianistin Vera Issakowitsch kennen, die seine Schülerin wurde und die er bald darauf heiratete. Sie, ebenso wie seine zweite Frau, Tatjana v. Schlözer, ist während der Revolutionsjahre in Rußland verstorben.

MUSIK UND WELTANSCHAUUNG

VON

KURT ENGELBRECHT-STRASSBERG

Häufig habe ich mir die Frage vorgelegt, warum und mit welchem Recht Bach als Gotiker, Händel als Repräsentant des zeitgenössischen Barock bezeichnet werden. Wenn ich für die musikalische Form Händels mit ihrer räumlichen Weite und ihrem festlichen Glanz immerhin auch gewisse Beziehungen zum Barock entdecken konnte, so wollte mir das bei Bach, auch ganz abgesehen von der zeitlichen Ferne, die ihn von der Gotik trennt, für diese weder hinsichtlich der Form noch des musikalischen Gehaltes seiner Schöpfungen gelingen. Aber sicherlich ist auch bei Bach einzig die Form, die allerdings oft in unleugbarem Gegensatz zu derjenigen Händels steht, maßgebend für jene wunderliche Charakterisierung gewesen. Und hiergegen wendet sich mein Einspruch.

In dem vollendeten Kunstwerk bilden Form und Inhalt zweifellos eine denkbar vollkommene Einheit. Aber es ist in keiner Kunst, und erst recht nicht in der Musik, etwa so, daß die Form sich den zureichenden Inhalt, sondern umgekehrt, daß der Inhalt sich die zureichende Form schafft. Nie ist im Kunstwerk die Form, sondern stets ist der Inhalt das erste. Obwohl ja die Musik bestimmte, Jahrhunderte überdauernde Formen kennt, so macht sie hierin dennoch keine Ausnahme. Form kann nie Zwang für den Inhalt

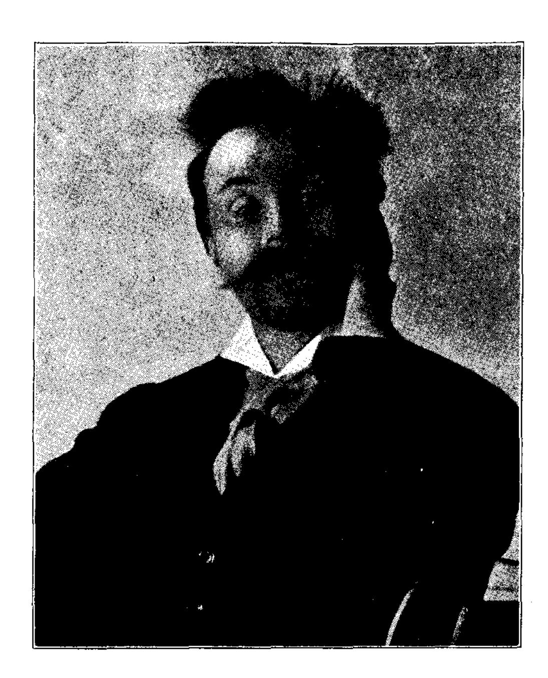
bedeuten. Sie wächst aus dem Gedanken, der Idee hervor und wird stets neu geschaffen, trotz vielleicht gleicher Benennung. Jeder weiß, daß eine Sonate von Mozart oder Haydn etwas ganz anderes ist als eine solche von dem letzten Beethoven oder einem der Romantiker. Welch ein gewaltiger, rein formaler Unterschied besteht zwischen einer Fuge von Bach und einer solchen von Beethoven!

Mag also auch immerhin die völlige Übereinstimmung von Form und Inhalt das Kennzeichen eines echten Kunstwerkes sein, die Form ist dennoch nicht das Wesentliche, Kernhafte, Entscheidende, sondern das ist allein der geistige Gehalt der Kunstschöpfung. Hier ist das Wertbestimmende enthalten, hier offenbart sich das Seelenleben des Schaffenden, hier gibt sich die Persönlichkeit mit all ihrem geistigen Zauber, mit allem bestrickenden Reiz ihrer Eigenart kund. Einzig von hier aus kann auch nur eine befriedigende und gerechte Klassifizierung und Charakterisierung eines Meisters stattfinden. Wird dabei lediglich die Form in Erwägung gezogen, so kann es leicht geschehen, daß nur Einzelheiten berücksichtigt werden, die gerade besonders ins Auge fallen, vor allem, wenn es sich um Meister so reichen Geistes und so vollkommener Formbeherrschung handelt wie Bach und Händel. In der Tat bleibt jene Charakterisierung, von der ich ausgegangen bin, auch nur an Einzelheiten der Händelschen und Bachschen Form haften. Das wird uns sofort klar, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß Gotik und Barock nicht nur Bezeichnungen für eigentümliche Stilperioden sind, sondern daß man mit vollem Recht auch von Weltanschauungen des Barock wie der Gotik reden kann. Was aber hat Bach, der Protestant, mit der Weltanschauung der Gotik, der aus dem Formalismus der Scholastik sich emporringenden Mystik zu tun? Eine Frage, die sich jeder denkende und mit der deutschen Kultur- und Kunstgeschichte einigermaßen vertraute Musiker und Musikfreund selber beantworten mag.

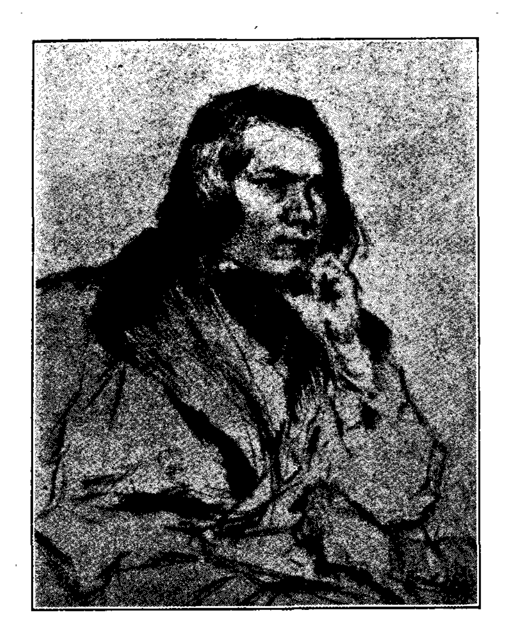
Für uns ist hier die aus jenem Beispiel gewonnene Erkenntnis wichtig, daß auch zur Charakterisierung und Bewertung des Lebenswerkes eines Musikschaffenden wie überhaupt jedes Künstlers sonst die Weltanschauung entscheidend ist, die sein Werk trägt und die sich darin offenbart. Das aber führt uns weiter zu der Frage, in welchem Verhältnis denn nun Musik und Weltanschauung zueinander stehen.

Ich weiß, daß es eine große Zahl von Ästhetikern — oder sagen wir besser Ästheten — gibt, die eine innige und wesenhafte Beziehung zwischen Kunst und Weltanschauung kurzerhand leugnen, die alles künstlerische Geistoffenbaren aus reinen Form- und Stilprinzipien erklären zu können meinen. Sie haben besonders in den letzten Jahrzehnten Schule gemacht, und ich habe mich häufig in Zeitungen und Zeitschriften wie auch in Büchern*)

*) »Künstler und Künstlertum«, Verlag E. Hofmann, Berlin. »Neuland in deutscher Kunst«, Verlag Rich. Keutel, Stuttgart. »Kinokultur«, Verlag Wilh. Hartung, Leipzig.



Alexander Skrjabin



Robert Schumann
nach einer Radierung von Max Coschell
(aus Schumanns Gesammelten Schriften, herausgegeben von Paul Bekker im Volksverband der Bücherfreunde [Wegweiser-Verlag] Berlin)

gegen sie gewandt, da es vom Standpunkt eines höheren geistigen Kulturinteresses unzulässig ist, in der künstlerischen Art menschlicher Betätigung ausschließlich das Artistische wahrzunehmen und zu werten. Mag selbstverständlich auch die Form gültiger Ausdruck der Persönlichkeit sein, sie ist es doch immer nur vermöge des geistigen Gehaltes. Ich bin auch überzeugt, daß unsere großen Schaffenden das moderne Ästhetentum und seine Werturteile rundweg abgelehnt hätten. Sie leben ja noch unter uns, wir brauchen sie nur zu befragen, die Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Brahms, die Gluck, Weber, Wagner und all die anderen, deren geistigen Persönlichkeiten wir uns greifbar nahe fühlen.

Wie kann aber Weltanschauung in der Musik zum Ausdruck kommen? Ist nicht Musik gerade diejenige Kunst, bei der das rein Handwerkliche mehr als bei allen anderen Künsten in den Vordergrund tritt? Jeder Musiker, sowohl der schaffende wie der wiedergebende, weiß, wie enttäuschend lange und bitter harte Lehrjahre er durchmachen mußte, ehe er Herr über dies rein Handwerkliche wurde, ehe er Freiheit und Fähigkeit gewann, sein innerstes Empfinden, sein Seelenleben musikalisch zum Ausdruck zu bringen.

Aber wir können mit Recht sagen: Musik ist die Kunst des großen Extrems. Der ungewöhnlichen und geistig hemmend empfundenen Fülle handwerklicher, technischer Notwendigkeiten und Voraussetzungen auf der einen Seite entspricht auf der anderen eine Möglichkeit unmittelbaren seelischen Ausdrucks, wie sie keiner anderen Kunst zur Verfügung steht. Für die letztere ganz unleugbare Tatsache haben neuerdings ja erst die jüngsten expressionistischen Richtungen in der bildenden Kunst Zeugnis abgelegt, indem sie die einzige Fähigkeit der Musik zu unmittelbarstem Empfindungsausdruck gleichfalls zu gewinnen suchten — nach meiner Meinung allerdings vergeblich, da es sich um eine Fähigkeit handelt, die eben nur der Musik eigen ist. Wohl braucht die Musik das menschliche Ohr und die ihm entsprechenden sensorischen Reizzentren im Gehirn, damit die tonalen Eindrücke zu psychischen Empfindungen werden können, aber es ist dabei doch ein so völliges Ausschalten jeder Reflexion, ein solches Absehen von allem begrifflichen Denken, daß in der Tat von einer ganz unerhörten und wirklich einzigartigen Unmittelbarkeit seelischen Ausdrucks und seiner Übertragung auf die Seele des anderen gesprochen werden darf.

Mit hoher Begeisterung hat bereits E. T. A. Hoffmann diese wunderbare Fähigkeit seiner Lieblingskunst verkündet, den Formästhetikern zum Trotz, die mit Leibniz in der Musik nur eine geheime, dem Geiste unbewußte mathematische Übung erblicken zu dürfen meinten und deshalb die genialen Äußerungen des phantastischen Romantikers über die Musik keiner Beachtung würdigten. Und merkwürdig, erst Schopenhauer, dem Nichtmusiker, den keinerlei innere Beziehungen mit Hoffmann verknüpften, sollte es vorbehalten bleiben, das Tor der Erkenntnis aufzustoßen, das einen Einblick gewährte in

die nahe Verwandtschaft zwischen der empfindungstiefsten und -lautersten Kunst und allem innersten Welt- und Menschheitswesen. Er sagt im dritten Buche seines Hauptwerkes: »Daß sie (die Musik) zur Welt, in irgendeinem Sinne, sich wie Darstellung zum Dargestellten, wie Nachbild zum Vorbilde verhalten muß, können wir aus der Analogie mit den übrigen Künsten schließen, denen allen dieser Charakter eigen ist, und mit deren Wirkung auf uns die ihrige im ganzen gleichartig, nur stärker, schneller, notwendiger, unfehlbarer ist. Auch muß jene ihre nachbildliche Beziehung zur Welt eine sehr innige, unendlich wahre und richtig treffende sein, weil sie von jedem augenblicklich verstanden wird und eine gewisse Unfehlbarkeit dadurch zu erkennen gibt, daß ihre Form sich auf ganz bestimmte, in Zahlen auszudrückende Regeln zurückführen läßt, von denen sie gar nicht abweichen kann, ohne gänzlich aufzuhören Musik zu sein. Dennoch liegt der Vergleichungspunkt zwischen der Musik und der Welt, die Hinsicht, in welcher jene zu dieser im Verhältnis der Nachahmung oder Wiederholung steht, sehr tief verborgen.«
Man kann es begreifen, daß Richard Wagner, dessen musikalisches Schaffen stets Kunde von den großen, ihn bewegenden Weltanschauungsproblemen gab, dieser Auffassung mit Begeisterung zustimmte und daß er zu dem jungen Nietzsche (Brief an Erwin Rohde vom 9. November 1868) äußerte, Schopenhauer sei der einzige Philosoph, der das Wesen der Musik erkannt habe.

Es ist nicht schwer, zu sagen, was Wagner an der Schopenhauerschen Definition der Musik so sympathisch berührte: Es war hier zum erstenmal klar und eindeutig auf die enge Beziehung der Musik zum Urgrund der Welt, wie er sich im menschlichen Willen und der aus ihm resultierenden Vorstellung spiegelt, hingewiesen, es war das ausgesprochen, was die großen Schaffenden des voraufgegangenen Jahrhunderts, deren Kunst sich ja bereits unleugbar als lauterster Ausdruck ihrer Weltanschauung gab, tief innerlichst empfunden hatten. Kein Zweifel konnte mehr bestehen, daß zwischen Musik und Weltanschauung denkbar enge Beziehungen, ja, daß entscheidende Einflüsse vom einen zum anderen nachweisbar sein mußten.

Weltanschauung darf hier dann allerdings nicht, wie das nur allzu häufig geschieht, mit Lebensanschauung verwechselt werden. Unmöglich kann etwa eine bestimmte Ethik oder eine für richtig erkannte Form der Lebenshaltung durch Musik symbolisiert werden. Wohl aber, da Musik ein unmittelbares Abbild des seelischen Empfindungslebens — Schopenhauer sagt des Willens — ist, kann sie in vollkommener Weise mein Weltverständnis, mein Verhältnis zur Welt spiegeln. Bei Bach ergibt sich dieses Weltverständnis aus einem tiefen Gotterlebnis, bei Beethoven aus einer intuitiven Erfassung der Natur und des menschlichen Seelenringens, bei Wagner aus Sehnsucht und Kampf um die Erhaltung, ja, den Neubau der Kunst und Kultur, bei Mozart und ähnlich auch bei Schubert aus der stets erneuten Erfahrung einer wahrhaft göttlichen Weltharmonie usw.

Mit Recht begründet Schopenhauer die Tatsache, daß die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher sei als die der anderen Künste, dadurch, daß jene nur vom Schatten, von den Ideen, den Abbildern der Welt, die Musik aber vom Wesen selber rede.
Ganz klar ist es, daß etwa eine seichte, materialistische Weltanschauung auch nur eine geringwertige, lediglich vorübergehende Eindrücke hervorrufende Musik zur Verkünderin haben kann. Wir sollten uns das heute mehr denn je gegenwärtig halten. Warum empfinden wir Bachs Musik noch immer als im edelsten Sinne modern? Weil sie aus einem großen Welterlebnis hervorging — mochte dies auch nur auf die schlichte, aber doch innerlich wahre, jedenfalls in ihrer Weise tief weltverstehende lutherische Frömmigkeit gegründet sein. Eine Weltanschauung wie die materialistische, die nur Stoff und Energie, nur Formen und Mechanismen kennt, ist nicht geeignet, die Musik Neues, Seele-bewegendes verkünden zu lassen. Wohl aber kann sie unserer Musikkultur den Todesstoß versetzen, wenn sie Herrin bleiben sollte.
Auch hier also gibt es für die schwer ringende Gegenwart nur *eine* Parole, und die lautet: Verinnerlichung, Vergeistigung, Wiedergewinnung der Seele und ihrer Fähigkeit zu einem tiefen Welterlebnis!

GESANG ALS MYTHOS

VON

S. D. GALLWITZ-BREMEN

Der Geist des Gesanges läßt sich nur aus seinem Urelement heraus beschwören: das ist der Gesang. Diese Tatsache erscheint auf den ersten Blick als so selbstverständlich, daß ihre Erwähnung einem Einrennen offener Türen gleicht; die Notwendigkeit solcher Feststellung jedoch ergibt sich in dem Augenblick, wo wir dessen eingedenk werden, daß der Begriff »Gesang« in seinem allgemeinen Sinn jeder Gattung der Tonkunst angehört. Gesang ist auch Bestandteil und Ideal der Instrumentalmusik in ihrem sinnfälligen Ausdruck. Einer der markantesten Züge ihres Entwicklungsganges ist, daß von ihr immer wieder auf neue Art erstrebt wurde, die Instrumente auf beseeltere, unmittelbarere Art »singen« zu machen und in weiterer Auswirkung die tondichterische Konzeption zum »Melos«, zum Gesang des vielgestaltigen orchestralen Ton- und Klangorganismus zu steigern. Immerhin sind die Beziehungen der beiden freie, zum wenigsten bedingte.
Mit der Vokalmusik hingegen steht der Gesang so sehr in Engverbundenheit seines Wesens, daß, indem man das eine von ihnen nennt, man damit zugleich auch das andere bezeichnet. Seit Urbeginn ist das Verhältnis der beiden zu-

einander zur Leidenschaft gesteigert gewesen: ein fortgesetztes gegenseitiges Sichanziehen, Sichabstoßen und wiederum von neuem Sichanziehen. Dem Geist des Gesanges stellten sich seit frühesten Entwicklungsphasen Elemente, die gleich ihm die Vokalmusik mit aufzubauen bestimmt waren, als Hemmnisse in den Weg; Elemente, hinter denen der Geist des Wortes und der Geist des Instrumentalen standen. Sie forderten ihn zum Kampf um die Vorherrschaft auf der Skala des Ausdrucks und führten ihm solcher Art neue Lebenserreger zu; mochte er Sieger über sie bleiben oder besiegt werden: immer war es so, daß sein Charakter in der Reibung mit ihnen erstarkte, sein Wesen sich in die Weite spannte. Die Entwicklungsgeschichte der Tonkunst weist lange Strecken auf, wo die drei wie nicht zu trennende Freunde Hand in Hand miteinander gegangen sind; dann aber, in längeren oder kürzeren Abständen, kommt immer wieder der Augenblick, wo der Gesang erkennt, daß die Enge seiner Beziehungen zu jenen ihn seinem tiefinnerlichsten Selbst entfremdet; da befreit er sich gewaltsam, stößt wie Feinde Wort und Instrument von sich zurück und beginnt ein neues Leben auf eigener Spur, die ihn dann bald wieder langsam, aber unausweichlich einer neuen Gemeinschaft mit jenen beiden entgegenführt.

Gesang ist in seinem Urwesen Geheimnis. Die Menschheit steht in Beziehungen sinnlich-übersinnlicher Art zu ihm, die weder aus dem Historischen noch aus der Erkenntniswissenschaft voll zu deuten sind. Immer bleibt ein beträchtlicher Rest, der nur *empfunden* werden kann, der sich einer scharfen, klaren Begriffsformulierung verschließt. Dieser undeutbare Rest ist der Geist des Gesanges. Die exakte Wissenschaft, die im technischen Apparat des Instrumentes wie in den Wellen der in Schwingungen versetzten Luft des gesungenen Tones jede Klangwirkung auf der Basis ihrer mechanischen Ursache mit absoluter Sicherheit messen, wägen und zählen kann, muß vor dem letzten Geheimnis, das Geist heißt, Halt machen. Im Gesangsinstrument des Kehlkopfes und im Tonerzeugungsprozeß der menschlichen Stimme sind die Wirklichkeiten von Muskeln, Sehnen, Bändern und Häutchen zu erkennen und festzulegen, wo aber die Grenze ist zwischen der unveränderbar kühlen Sachlichkeit des absolut reinen Tones im Gesang und der strömenden Wärme, die ihm das über alle anderen Töne im Weltall hinaufsteigende Leben gibt, fängt das Geheimnis an.

Urmütterkräfte spielen hinein und ein Stück Schöpfungswunder, wie es die heilige Überlieferung von einer Zeit in die andere weitergibt. Der Mensch war geschaffen, der Organismus in den feinsten Verästelungen fertig zu seinem Werk; noch aber ohne Leben. Da blies ihm Gott seinen eigenen lebendigen Odem ein und »also ward der Mensch eine lebendige Seele«. Mit diesem göttlichen Odem, der der bewegende Herzschlag der Welt ist, die Seele unmittelbar im Klang entströmen zu lassen — das ist die unbegreiflich wunderhafte Möglichkeit des Gesanges.

Die Menschheit fühlt dieses Gotteserbe als eine in ihr ruhende geheimnisvolle Kraft, die, ihrem letzten unbegrenzten Fühlen Ausdruck gebend, sie in Verbindung mit dem Gottesodem des Weltalls bringt. Durch die Jahrtausende bis auf den heutigen Tag hütet sie mit ihrer Liebe und Bewunderung das Ideal des schönen Gesangtones, der, frei über allem Gedanklichen und Stofflichen schwebend, sie sich im Kosmischen empfinden läßt. Sie trägt ihr Geheimnis hinein in ihre Eindrücke der sinnfälligen Natur und nimmt, sie in Worte zu fassen, die begrifflichen Bilder dafür aus dem Gesang. Der Wind »singt« in dem sanften wiegenden Raunen der Baumwipfel; im murmelnd und klingend anschlagenden Wasser von Bach und See heben sich »singend« die Stimmen bezaubernder elfischer Wesen; die Sphärenmusik ist harmonisch zusammenfließender Gesang der Planeten, die, ihre ewigen Bahnen ziehend, solcher Art den Himmelsraum mit Feierlichkeit füllen.
Der Klang des reinen, lebendigen Gesangstones ist dem urmenschlichen Empfinden die zu engster Einheit zusammengeballte Schönheit der Musik an sich geworden; nicht zu zählen sind die Verbildlichungen, die es dieser Auffassung gegeben hat. Übernatürliche Kräfte legt es ihm bei. Die ungewöhnlich stimmbegabte Erscheinung eines Sängers wird ihm zum göttlichen Orpheus, der durch seinen Gesang die Geister der Unterwelt zwingt und die wilden Tiere bändigt, daß sie, ihr natürliches Wesen verleugnend, sich ihm schmeichelnd nahen, um den aus seinem Munde kommenden Klängen zu lauschen. Die Gestalt des Arion wird geschaffen: singend zwingt er die Delphine des Meeres in seinen Dienst. Bei den Nordischen ersteht der dämonische Nöck; sein Gesang, wenn er von den wellenumrauschten Klippen tönt, bringt jedem Ohr, das ihn hört, Verzauberung.
Das Urmenschentum ließ diese lebendig sinnliche Auffassung einmünden in die Entwicklungsphasen unserer Kultur. Dem abendländischen Christentum wurde Gesang zu einem letzten Lichtschein, der aus den zugeschlagenen Toren des verlorenen Paradieses hervorblitzte. Wo in seinem Geist die Erinnerung an das erste Menschenpaar zum Schauen sich verdichtete, wird es von ihm in Glückseligkeit singend, solcher Art die Harmonie der paradiesischen Vollkommenheit preisend, erfaßt. Die christliche Weltanschauung hält die Erdenwirklichkeit neben dieses Bild und empfindet sie in der Vergleichung als nüchternes Stückwerk, nur dazu geeignet, eine tiefe Sehnsucht nach jener verlorenen göttlichen Schönheit lebendig zu erhalten. Da schafft sie neu aus ihrem Geist heraus und hoch über allem Erreichbaren aufgebaut das Gesangsideal als Ausdruck einer Sehnsucht der im Unvollkommenen gefesselten Seele; zeitlos und unabhängig von der Gesamtentwicklung der Musik steht es über allen Sonderidealen der verschiedenen Kunstepochen. Seine letzte Verwirklichung wurde in das Jenseits verlegt. Die frommen Dichter des Mittelalters empfanden das Unfaßbare der Himmelsherrlichkeit am Throne Gottes als den brausenden Gesang der Engel und Erzengel; die naiven Maler

gestalteten es, indem sie den Raum ihrer Bildfläche mit unzähligen singenden Engelsköpfchen überdeckten; verpersönlichte Stimmen, die das Mystische der »ewigen Seligkeit« in einem »was kein Ohr je gehört hat« ausdrücken sollten.
Das Ideal des Gesanges lebt von der Ursehnsucht der Menschheit, das Übersinnliche »was kein Ohr je gehört hat« aufleben zu lassen in der Konzentrierung eines Klanges, der ein Stück Weltodem, der reine Seele ist. Jedes Zeitalter träumt davon und bewahrt Erinnerungen auf, daß eine Himmelsmusik einmal auf Erden gewohnt hat; ein Geschlecht gibt dem folgenden Geschlecht den Traum weiter. Geschichte und Wissen sind zu starre Grenzen für dieses Erinnern und diese Träume; sie wachsen im Schauen darüber hinaus, werden Bild, Dichtung und gewinnen zuletzt Dimension des Mythos.
Mit dem Mythos des Gesanges ist es nicht anders als mit dem religiösen Mythos: er lebt über die Zeiten hin, weil Gläubige da sind, die ihn hüten und bewahren. Niemals hat es einen wahrhaften Künstler des Gesanges gegeben, niemals kann es einen geben, der nicht von einem verlorenen Paradiese der Menschheit träumte und nicht in Leidenschaft damit ränge, durch den Ton seiner Stimme ein Stück davon wieder auf die Erde herunter zu holen.
Paradiese müssen verloren gehen; es ist ihr Schicksal und ihre Entwicklung, daß man sie zertrümmert, damit sie wieder neu werden. Die Geschichte des Gesanges ist in ihrem tiefsten mythischen Sinn ein Suchen der Menschheit, auf immer neuen Wegen ihre paradiesischen Sehnsüchte, Hoffnungen und Erinnerungen im Klang zu gestalten.

JOHANN NAUWACH

VON

HANS VOLKMANN-DRESDEN

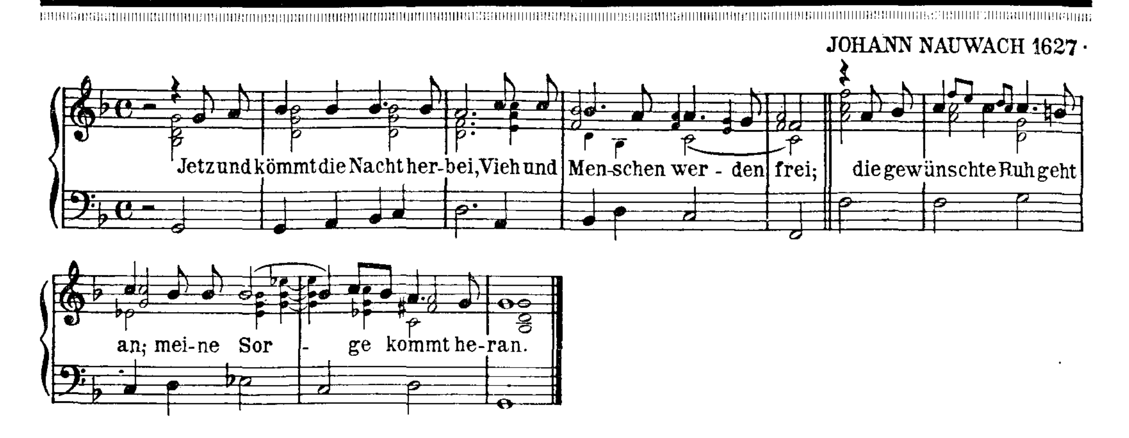
Johann Nauwach? Ein unbekannter Name. Ältere Musikgeschichten nennen ihn nicht einmal; erst die Forschung der jüngsten Zeit hat ihn zu Ehren gebracht. Nauwach war der erste Komponist, der deutsche einstimmige, von einem Instrumentalbaß begleitete Lieder schrieb; er kann also als Vater des neuzeitlichen deutschen Liedes mit Klavier betrachtet werden.
Dieser Nauwach wurde 1596 oder 1597 im Brandenburgischen geboren. Wir wissen nichts Näheres über seine Familie, doch können wir aus der Widmung seines ersten gedruckten Werkes an den Kurfürsten Georg Wilhelm von Brandenburg schließen, daß sich dessen Haus um Nauwach und wohl auch um die Seinen verdient gemacht hat. Noch im Kindesalter kam Johann nach Dresden, wo er vermutlich unter die Hofkapellknaben eingereiht wurde. Unter der Leitung des damals in Dresden tätigen Hans Leo Haßler entwickelte

sich sein musikalisches Talent so kräftig, daß ihn der Hof im Jahre 1612 zu weiterer musikalischer Ausbildung nach Italien entsenden konnte. Erst lebte und lernte er zwei Jahre am savoyischen Herzogshofe in Turin, dann ging er, mit Bewilligung seines Herrn, des Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen, an den Mediceerhof nach Florenz, wo er sich bei dem angesehenen Lautenmeister Lorenzino zum Lautenvirtuosen ausbildete und sich in dem neuen Rezitativstil übte, der damals in allen Kunststädten Oberitaliens beliebt wurde. Ums Jahr 1618 wurde er nach Dresden zurückberufen: wahrscheinlich brauchte ihn der neu angestellte Hofkapellmeister Heinrich Schütz in der kurfürstlichen Kapelle.*) Durch seine Kunst als Lautenspieler erwarb sich Nauwach schnell die Gunst des sächsischen Hofes, denn noch vor 1623 wurde er zum kurfürstlichen Kammermusikus ernannt. In diesem Jahre gab er sein erstes Werk, eine Anzahl Arien mit Variationen, heraus. Hier erscheint Nauwach mehr als Italiener denn als Deutscher, nicht allein im Musikalischen, sondern auch in dem durch das ganze Heft festgehaltenen italienischen Text. Erst in seinem zweiten, 1627 erschienenen Werke tat er den entscheidenden Schritt zum deutschen Liede. Der Titel dieses nur auf deutsche Texte, und zwar zum großen Teil auf solche des berühmten Schlesiers Martin Opitz, komponierten Werkes lautet:

»Erster Teil Teutscher Villanellen mit 1. 2. und 3. Stimmen auf die Tiorba, Laute, Clavicymbel und andere Instrumenta gerichtet, bestellet und in Druck geben durch Johann Nauwachen, Churf. Durchl. zu Sachsen Cammermusicum. Dreßden 1627.«

Man sieht schon aus dem Titel, daß sich in diesem Heft zu den einstimmigen begleiteten Gesängen noch eine Anzahl mehrstimmiger gesellte: es war nun einmal in jener Zeit Anstandspflicht eines tüchtigen Musikers, sich auch als gewandt in der alten Polyphonie auszuweisen. Unter den achtzehn Sätzen der Sammlung befinden sich nur acht wirkliche einstimmige Lieder; die übrigen sind zwei- oder dreistimmig, teils freier, teils strenger imitierend. Eine sechsteilige Romanesca für zwei Stimmen findet sich darunter, die zeigt, wie schwer es doch Nauwach selbst bei deutschen Texten wurde, sich von den italienischen Vorbildern loszumachen. Jene acht einstimmigen begleiteten Sätze bilden den ersten, wenn auch bescheidenen Frühlingsstrauß echter deutscher Lieder im neuzeitlichen Sinne. Trotz mancher Unbeholfenheit dem deutschen Texte gegenüber und trotz keineswegs meisterhafter Gestaltung des rein Musikalischen spricht doch deutscher Liedergeist aus den Sätzen. Namentlich dem später so oft komponierten Abendliede »Jetzund kömmt die Nacht herbei« hat Nauwach Töne geliehen, die noch heute ergreifen:

*) Diese biographischen Einzelheiten gebe ich auf Grund neuentdeckter Akten des Hauptstaatsarchivs in Dresden, die ich in der »Zeitschrift für Musikwissenschaft«, Juni/Juli 1922 (4. Jahrg., Heft 9/10, S. 553 ff.) veröffentlicht und erklärt habe.



Wenn man dieses Stück hört, ohne seine Herkunft zu kennen, wird man gewiß nicht auf den Gedanken kommen, daß es das allererste begleitete deutsche Abendlied und beinahe dreihundert Jahre alt ist! In Nauwachs Villanellen ist es aber nicht allein die deutsche Sprache und der neue monodische Stil, was dem Werke die innere Triebkraft für spätere Zeiten verlieh, sondern es ist auch die teilweise Gründung auf ältere Elemente der deutschen Musik, namentlich was die Rhythmen betrifft. Hier griff Nauwach klugen Sinnes auf volkstümliche Formen, namentlich auf ältere Tanzlieder zurück.

Mit seinen Villanellen errang Nauwach auch den Beifall seines Vorgesetzten, des großen Heinrich Schütz. Dieser gab der Sammlung sogar die Komposition eines kleinen Lobgedichtes auf Nauwach bei, das als neunzehntes Musikstück die Sammlung abschließt: das zweistimmige Madrigal mit Continuo: »Glück zu dem Helikon!« Auch sonst fand Nauwachs Kunst Anerkennung, am meisten wahrscheinlich sein Lautenspiel. Bereits in den Arien von 1623 bemerkt ein fremder Vorredner, »die artigen Töne des trefflichen Nauwach erfreuten so sehr die adligen Gemüter, daß sie ihm die höchste Schätzung« errungen hätten. Paul Fleming widmete ihm lobende Worte und Martin Opitz verfaßte sogar ein längeres Verherrlichungsgedicht auf ihn. Hier sprach allerdings Opitz' Freude mit, daß Nauwach gerade *seine* Verse in den Villanellen komponiert und ihnen »durch sein Singen erst ihre Seele« gegeben hatte.

Obwohl Nauwach von den Besten seiner Zeit geschätzt wurde und er auf dem Gebiete des Liedes als Bahnbrecher erscheint, kann man ihn doch nach dem, was uns an Werken von ihm vorliegt, nicht als großen Meister bezeichnen. Aber er hätte ein solcher werden können. Denn das Versprechen, das er auf dem Titel seiner »Villanellen« stillschweigend gab, einen *zweiten* Teil und vielleicht noch weitere davon erscheinen zu lassen, konnte er nicht erfüllen: der Tod, wahrscheinlich in Gestalt der Pest, rief ihn um 1630 vom Felde seiner Tätigkeit ab. Kam er doch nicht einmal dazu, seinem Brotherrn und wichtigsten Wohltäter, dem er seine Ausbildung in Italien verdankte, dem Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen, ein Werk zu widmen. Die Villanellen

wurden der Tochter dieses Fürsten, Sophie Eleonore und ihrem Bräutigam, dem Landgrafen Georg II. von Hessen, zugeeignet. Wahrscheinlich sparte sich Nauwach die Widmung an seinen Herrn für eine große kirchliche Komposition auf, in der er sich wohl als reifer Meister gezeigt hätte. Diese Meisterschaft wäre gewiß auch seinem späteren Liederschaffen zugute gekommen. Ehe er noch den Gipfel seiner Entwicklung erreichte, wurde er hinweggerafft. Aber die Samenkörner des deutschen Liedes, die er ausgestreut hatte, waren nicht verloren. Sie sproßten auf und trugen noch im 17. Jahrhundert in Heinrich Albert und Adam Krieger reichliche Frucht.

BISHER UNVERÖFFENTLICHTE BRIEFE ROBERT SCHUMANNS

MITGETEILT VON

WILHELM ALTMANN-BERLIN

Von der Verlagshandlung *Ed. Bote & G. Bock*, Berlin, ist mir kürzlich die Sichtung ihres Archivs anvertraut worden, um daraus für die Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek ungemein viele und großenteils auch wertvolle Musikerbriefe zu erhalten. In entgegenkommendster Weise haben die Herren Besitzer nur wenige Stücke aus der Zeit bis 1890 zurückbehalten, darunter auch drei Briefe Robert Schumanns, deren Mitteilung in unserer Zeitschrift »Die Musik« mir aufs liebenswürdigste gestattet wurde. Diese Briefe sind bisher unbekannt geblieben; zwei weitere, die vorhanden gewesen sein müssen, haben sich leider nicht mehr vorgefunden. Ihr Inhalt läßt sich freilich aus den Antwortsbriefen des Verlags, die, wie überhaupt alle von Schumann empfangenen Briefe seit Jahren ein kostbarer Besitz der Preußischen Staatsbibliothek sind, klar erkennen.

Nicht Schumann hat Beziehungen zu dem 1838 gegründeten Berliner Verlag gesucht, sondern dieser zu dem Tonsetzer; das ergibt sich aus dem ersten Brief Schumanns, der folgendermaßen lautet:

»Leipzig, den 2. Juni 1840

»Ew. Wohlgeboren

waren so gefällig, mir bei Ihrem Hiersein wegen Verlagsübernahme einer meiner Kompositionen einen Antrag zu stellen. Im Augenblick, als Sie davon zu mir sprachen, hatte ich über meine Manuskripte schon disponiert, und anderes war noch nicht geordnet. Jetzt bin ich mit einem größeren Liederwerke fertig und beehre mich, Ihnen den vollständigen Titel beizulegen, dem das Werk binnen vierzehn Tagen nachfolgen könnte. »Gern sähe ich diese Sammlung, die ein Ganzes bildet, auch ungetrennt

erscheinen. Da Ihnen vielleicht dies aber nicht ratsam schiene, so erlaube ich mir die Frage, ob es nicht ginge, daß Sie eine Anzahl Exemplare, die den ganzen *Zyklus* umfaßte, und eine andere Anzahl, wo sie *in zwei Hälften* getrennt würde, anfertigen lassen könnten. Was Stich, Format und Ausstattung beträfe, so würde es mich erfreuen, etwas Ähnliches wie die ›Kinderszenen‹ [op. 15] aus Ihrer Offizin zu erhalten. Sie wissen, wie freundliche Ausstattung dem Vertriebe nützt. Sollten Sie dies aber nicht ähnlich herstellen können, so bäte ich, daß die Ausstattung des ›Liederkreises‹ der meines soeben bei Breitkopf & Härtel erschienenen ersten ›Liederkreises‹ [op. 24] einigermaßen gliche.

»Als Honorar hätten Sie die Güte, nach Ablieferung des Manuskriptes mir 30 Friedrichsdor und 8—10 Freiexemplare frei anzuweisen.

»Über den Erfolg, den die Lieder im Publikum haben könnten, steht mir kein Urteil zu. Ich darf Ihnen nur sagen, daß ich fast noch nie mit soviel Liebe geschrieben als während der Komposition der Sammlung. Bei meinen mannigfachen Verbindungen ist es mir auch leicht, den Liedern schnell Eingang und Wirkung zu verschaffen.

»Haben Sie die Güte, mir über meinen Vorschlag Ihre Meinung gefälligst bald zukommen zu lassen und genehmigen die Versicherung meiner Hochachtung und Ergebenheit

»Im Roten Kollegium nach dem Park zu. Dr. Robert Schumann

»Ihro Wohlgeboren
den Herren Musikhändlern *Bothe* [!] und *Bock*
in *Berlin*
frei. Jägerstraße Nr. 42.«

Auf besonderem Blatt liegt dann folgender Titel bei:

»*Gedichte*
von Heinrich Heine
20 Lieder und Gesänge
aus dem lyrischen Intermezzo im Buch der Lieder
für eine Singstimme und das Pianoforte
komponiert
und
Herrn Dr. Felix Mendelssohn Bartholdy
in Freundschaft zugeeignet
von
Robert Schumann
2ter Liederkreis
aus Heines Buch der Lieder
op. 29 (gegen 48 Platten)«

Erst am 22. Juli antworteten Bote & Bock und entschuldigten die Verspätung damit, daß sie einen früheren Brief einem jungen Musiker nach Leipzig mitgegeben hätten, der jedoch dahin wider Erwarten nicht gekommen sei und ihnen erst kürzlich jenen Brief zurückgebracht habe. Sie *lehnten aber ab*, und zwar schrieben sie: »Was nun Ihre sehr geehrte Offerte anbelangt, so war es uns höchst erfreulich, zu ersehen, daß Sie nicht abgeneigt, Werke Ihres geschätzten Talents in unserem Verlag erscheinen zu lassen. Nach gehöriger Erwägung der Herausgabe Ihres ›Liederkreises‹ op. 29 sehen wir uns indes veranlaßt, hiervon abzustehen. Wir sehen sehr wohl ein, wie ehrenwert ein derartiges Unternehmen für einen Verleger ist — doch ist das Werk für uns als Anfänger doch zu bedeutend und dem Standpunkt unseres Geschäfts nicht angemessen. Sollten Sie jedoch jetzt oder später eine kleinere Klavierkomposition fertig haben, so ersuchen [wir] Sie, uns solche zu übersenden, und wir werden mit Vergnügen den Verlag übernehmen ...«

Was ist aber aus diesen 20 Liedern geworden? Jedenfalls sind sie nicht als op. 29 veröffentlicht worden; vielmehr hat Schumann unter dieser Werkzahl »Drei Gedichte von Emanuel Geibel für mehrstimmigen Gesang mit Pianoforte« herausgegeben. Unstreitig sind 16 von diesen Liedern aus dem Heineschen lyrischen Intermezzo zu dem Liederzyklus »Dichterliebe« vereinigt worden, der als op. 48 Schumanns (bei C. F. Peters, Leipzig, veröffentlicht) sich sehr bald so großer Beliebtheit erfreut hat, daß die Firma Bote & Bock gewiß bereut hat, nicht zugegriffen zu haben. Die vier anderen, an der ursprünglichen Zahl 20 noch fehlenden Lieder sind wahrscheinlich die sehr viel später veröffentlichten »Dein Angesicht« sowie »Es leuchtet meine Liebe« op. 127 Nr. 2 und 3, sowie die dem Nachlaß entstammenden »Lehn' deine Wang'« und »Mein Wagen rollet langsam« op. 142 Nr. 2 und 4.

Daß die Ablehnung seines umfangreichen zweiten »Liederkreises« Schumann nicht verletzt hatte, ersehen wir daraus, daß er gemäß der Aufforderung der Firma Bote & Bock, ihr ein weniger großes Werk, zwar nicht eine Klavierkomposition, sondern ein Liederheft, bald darauf zusandte. Es ist das als op. 30 veröffentlichte, das »Drei Gedichte von Em. Geibel« enthielt, nämlich »Der Knabe mit dem Wunderhorn«, »Der Page« und »Der Hidalgo«. Letzteres Lied ist besonders bekannt geworden. Der Begleitbrief Schumanns zu dieser Zusendung ist nicht aufzufinden gewesen. Wohl aber ist folgendes Billett von ihm vorhanden:

»Herren Musikhändler Bote und Bock
Wohlgeboren

ersucht der Unterzeichnete um *schleunige* Rücksendung seiner ›3 Lieder von Geibel‹, da er anderweitig darüber verfügt hat.

Leipzig, den 26sten Nov. 1840 Ergebenst

Dr. R. Schumann.«

Darauf antwortete der Verlag am 6. Dezember 1840: »Ew. Wohlgeboren übersenden wir anbei die Korrektur des uns gütigst anvertrauten Manuskripts. Wir waren mit den uns gestellten Bedingungen, nachdem wir Ihr geehrtes Schreiben erhielten, sogleich einverstanden und wollten Ihnen zugleich mit der Meldung der Annahme die erste Korrektur mitsenden; mehrere Abhaltungen verzögerten dies Vorhaben; jedoch war der Stich bereits zur Hälfte beendigt, als wir Ihr geehrtes Schreiben erhielten. Und indem wir der Überzeugung sind, Sie werden gütigst die Verzögerung unserer Antwort entschuldigen ...«

Dies geschah von seiten Schumanns, der folgendermaßen, ungefähr am 14. Dezember 1840, antwortete:

»Herren Musikhändler Bote und Bock

Wohlgeboren

»Die Zurückforderung meines Manuskriptes geschah hauptsächlich deshalb, weil ich es gern zu einem Geschenk für meine Frau bis zum Weihnachtabend fertig wünschte und ein hiesiger Verleger sich dazu erboten hatte. Denselben Wunsch richte ich nun an Sie und bitte Sie, es zu bewerkstelligen, daß bis Mittwoch über acht Tage, den 23sten, ein oder zwei gute Exemplare in meinen Händen sind. Senden Sie mir sie gefälligst direkt (durch Post).

»Der deutliche und schöne Stich hat übrigens meinen ganzen Beifall. Haben Sie das Titelblatt, wie ich es früher angab, noch nicht stechen lassen, so bitte ich, es so zu machen, wie ich es auf der anderen Seite bemerkt habe. Ist der frühere Titel aber schon fertig, so mag er auch bleiben.

»Mit nochmaliger Wiederholung meiner oben ausgesprochenen Bitte

Euer Wohlgeboren

ergebener

R. Schumann.«

Da die erwähnte andere Seite des Briefs abgerissen ist, ist offenbar das Titelblatt, wie es darauf aufgezeichnet war, gewählt worden.

Genau zu dem angesetzten Termin trafen freilich die gestochenen Exemplare von op. 30 nicht ein, denn erst am 23. Dezember 1840 schrieb die Verlagsfirma an Schumann: »Wir erlauben uns, Ihnen beigehend einige Exemplare Ihrer bei uns erschienenen Komposition zu übersenden und wünschen, daß die Ausstattung sich Ihres Beifalls zu erfreuen hätte. Gleichzeitig liegt das festgesetzte Honorar mit bei, und ersuchen wir Sie freundlichst, den hierüber ausgeführten Kontrakt gefälligst unterzeichnet uns remittieren zu wollen. In der Erwartung, wenn Sie vielleicht eine leichtere Klavierkomposition herauszugeben beabsichtigen, uns dieselbe zusenden zu wollen ...«

Eine Antwort Schumanns auf diese Aufforderung liegt nicht vor. Er ist ihr jedenfalls nicht nachgekommen. Die Firma Bote & Bock hat dann zwölf Jahre später, am 2. Oktober 1852, diese Aufforderung wiederholt, und zwar schrieb sie: »Ew. Wohlgeboren haben sich bereits seit geraumer Zeit nicht veranlaßt gefunden, Ihre werten Kompositionen bei uns erscheinen zu lassen, und wir erlauben uns deshalb die höfliche Bitte an Sie zu richten, uns gef. mit einigen Kompositionen für 1 Singstimme oder auch für Pianoforte versehen zu wollen, damit wir imstande sind, dem Publikum unter unseren neueren Verlagsartikeln ein Werk, mit Ihrem geschätzten Namen versehen, bieten zu können.«

Schumann schickte daraufhin mehrere Werke ein, doch kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden, welche*) dies waren, da sein Begleitbrief nicht vorliegt und auch aus der Ablehnung der Verlagsfirma nichts zu entnehmen ist. Diese schrieb dem Komponisten, der damit seine Beziehungen zu ihr wohl für immer abgebrochen sah, am 27. Oktober 1852: »Euer Wohlgeboren geehrte Zuschrift nebst dem beigehenden Manuskript habe ich dankend empfangen, muß indes bedauern, von der Verlagsübernahme desselben absehen zu müssen, da das Honorar, welches Sie für diese Lieder beanspruchen, weit über dasjenige hinausgeht, welches ich für Liederkompositionen für möglich erachte. Ein gleiches gilt für die mir gütigst offerierten anderen Werke, und ich muß somit bedauern, so gern ich gewünscht, mit Ew. Wohlgeboren in Verbindung zu treten, dies hierdurch vereitelt zu sehen ...«

GÖTTINGER HÄNDEL-FESTSPIELE

VON

HANS SCHNOOR-DRESDEN

Die Händel-Bewegung, vor vier Jahren von Göttingen ausgegangen, befindet sich im kritischen Moment, das Berufstheater zu ergreifen: Hannover, Berlin, Stuttgart, Halle, Oldenburg, Zürich haben mit Erfolgen, die fast erschrecken könnten, Händel-Opern aufgeführt; Dresden und Karlsruhe bereiten Aufführungen vor. Hinter all diesen Vorgängen steht der energische Tatwille des Schöpfers der Göttinger Händel-Spiele, *Dr. Oskar Hagen*. Die Freude, zu sehen, wie aus einem kühnen Anstoß unerwartet ein mächtiger Strom seine Bahnen bricht, wie sich ideale Gesinnung nunmehr, trotz schwerer Zeitläufte, durch eine ebenso unvermutete wirtschaftliche Rentabilität des Objekts zu belohnen beginnt — diese Freude am Lauf der eigenen

*) Op. 135 Gedichte der Königin Maria Stuart für eine Singstimme, op. 122 zwei Balladen für Deklamation mit Pianoforte?

Schöpfung darf doch den Leiter der Festspiele nicht darüber täuschen, daß jetzt erst die eigentliche Schwierigkeit für Göttingen beginnt. Nur durch außerordentliche Intensivierung der künstlerischen Arbeit, durch Anstrebung eines vorbildlichen Darstellungsstils ist zu verhindern, daß die Führung in der Händel-Bewegung Göttingen entgleitet. Das wäre ein unerträglicher Verlust. Denn es gibt im neuen Deutschland keine zweite Form künstlerisch-geistiger Gemeinschaft, die so sehr vom schöpferischen Bewußtsein des einzelnen getragen wäre. Wo lagen die Schwächen der eben beendeten Festspiele? Fehlbesetzungen in Hauptpartien brauchen nicht näher bezeichnet zu werden. Mit der klaren Erkenntnis in diesen primären Fragen steht und fällt die Berufung zur künstlerischen Leitung. Dilettantismus, der höhere Kunstoffenbarung vorspiegelt, kann unerträglicher wirken als leerer Konventionalismus des Opernroutiniers. Gegen beide Erscheinungen, die in »*Rodelinde*«, »*Cäsar*«, »*Otto*« irgendwo immer wieder hervortraten, ist die stärkste szenische und musikalische Regie machtlos. Den Weg aus der Halbheit zu einem heut noch fernen Ziel wies eigentlich nur einer: *Georg A. Walter*. Der weiß von der komplexen Erfassung des Musikalischen aus intuitiv das Darstellerische zu beeinflussen. Ein ganzer Künstler in jeder Äußerung seines Menschen, überragend groß auch in solchen Momenten, wo die eilig angerafften Mittel körperlicher Mimik nicht völlig zur Deckung der idealen Absicht ausreichen. Das Fesselnde dieser Erscheinung auf der modernen Händel-Bühne liegt eben in jener gärenden Mischung der Ausdruckselemente, im Niefertigwerden, im schöpferischen Verlangen nach Gestaltwerdung auf ewig höherer Stufe und, letzten Endes, in der kindlich gläubigen Ergebenheit an den Genius Händelscher Musik. Walter steht für keinerlei Typus ein, und es wäre deshalb töricht, ihn in ein Unterhalb-Oberhalb-Verhältnis zu den übrigen Kräften des Ensembles zu bringen oder an seiner Eigenart die Forderung an den Händel-Sänger überhaupt zu bemessen. Daß ausgezeichnete, in ihrer Art sogar vollkommene Lösungen des Händel-Darstellungsproblems, unter der unerläßlichen Voraussetzung beträchtlichen gesanglichen Könnens, auch auf der Linie des Opernmäßigen möglich sind, zeigten die Händel-Darsteller der Berliner Großen Volksoper: *Wilhelm Guttmann* (als Otto und Cäsar) und *Eleanor Reynolds* (als Gismunde und Cornelia). Man wird in Göttingen künftig noch stärker mit diesem höheren Typus des Berufsopernsängers zu rechnen haben. Und gewiß wäre von allen Kompromissen dies noch der leichteste, denn es ist wahrscheinlich, daß der Ehrgeiz der jüngeren Opernsängergeneration nach Anpassung an die gesanglichen Bedingungen Händelscher Partien und nach Überwindung des Schematismus der Operndarstellung immer größer sein wird als der Ehrgeiz des Oratoriensängers nach dem Kostüm des Mimen. Überhaupt wird die Händel-Opernrenaissance ihre stärksten Kräfte nur aus den verschütteten irrationalen Tiefen des echten Theaters ziehen können. Die Händel-Oper muß der große Prüfstein des Regisseurs werden, und die Historiker

werden nur darüber zu wachen haben, ob die durch alle Zeiten gleichbleibende immanente Gesetzmäßigkeit des Musikalischen nirgends verletzt wird. In diesem Sinne haben wir heut noch keine Veranlassung, das Gesamtergebnis der diesjährigen Göttinger Spiele allzu kritisch abzuwägen. Die Frage muß vielmehr lauten: zeigten sich, von der Bühne, vom Theatralischen her gesehen, Symptome eines werdenden Händel-Darstellungsstils, eines neuen Opernstils überhaupt? Hier ist zunächst festzustellen, daß Göttingen den Bruch mit dem alten Theater und dem alten erschütterten Dogma durchaus zu vollziehen gewillt ist, daß es sich aber über einen eigenen Weg noch im Unklaren befindet. Das neue Händel-Gesamtkunstwerk will die Ergebnisse moderner Malerei verwerten. Das ist selbstverständlich: keine Musik verlangt so nach einer Farbarchitektur, einem Rhythmus des Bühnenbildes wie die Händels. Aber die Göttinger Bühnenbilder (Entwürfe von Professor *Thiersch*-Halle) waren fast durchweg in schlimmer Verkennung des Musikalischen mit kunstgewerblichem Geschmack und begrenzter Phantasie zusammengewirkt worden. Nirgends die lichten Räume, der barocke Baugedanke Händelscher Musik. Selten Anpassung an die musikalische Szenenführung und Steigerung oder Abklingenlassen des bildmäßigen Eindrucks. Hand in Hand damit war die Kostümfrage im ganzen ungelöst geblieben. Am bewußtesten war der Wille des Regisseurs, *Dr. Niedecken-Gebhard*-Hannover auf einen neuen Darstellungsstil gerichtet. In Verbindung mit der naiv-starken Ausdruckskraft eines Künstlers wie Walter setzte er sich rein durch. Sprödigkeit und Unerfahrenheit des szenischen Begleitapparats (Chor und Statisterie waren von kunstbegeisterten Dilettanten gebildet) hemmten oft die reibungslose Verwirklichung der Regieabsichten, wie andererseits gerade dadurch jede bloß mechanische Übertragung seelischer in körperliche Emotionen ausgeschlossen war. Prinzipiell bleibt es aber die Frage, wie weit der szenische Begleitapparat über eine bloße dekorative Angelegenheit hinaus als emotioneller Träger an der Handlung (von der ja nur bedingt die Rede sein kann) beteiligt werden darf. Worauf die Regie Niedecken-Gebhards hinaus will, ist ja ganz klar geworden: ihr schwebt eine durchgreifende ideale Verkettung des Musikalischen und Darstellerischen im Tänzerischen vor — im höchsten, weitesten Sinn dieses Begriffs. Es fragt sich dann nur, ob nicht das Drama der inneren Linie gestört, ob nicht der Reflex, der von der grandiosen Architektur der Musik ausgeht, irgendwie getrübt wird. Jedenfalls muß festgestellt werden, daß die Einbeziehung geschulter Tänzer aus der *Wigman*-Schule durchweg unorganisch, ja geradezu zerstörend wirkte. Nur an wenigen Stellen der »Rodelinde« war ihre Mitwirkung auf ein förderliches Maß zurückgedrängt worden, war ein teilweise gutes Bewegungsbild im Einklang mit Musik und Drama erreicht. Im ganzen barg die szenische Gestaltung mit ihrer unleugbar starken Dynamik und einzelnen interessanten Lösungsversuchen schwieriger Probleme eine Menge Anregungen, und es

wird noch in prinzipiellen Ausführungen von der theatralischen Seite der Sache zu sprechen sein. Ganz ausgezeichnet war die Gestaltung des eigentlich musikalischen Teils der Festspiele: die echt musikantisch-improvisatorische Kontinuobehandlung des unentbehrlichen *Dr. V. E. Wolff*, von der Leben, Farbe, Bewegung auf das Ganze überging, die straffe Orchesterdisziplin *Dr. Hagens*. Alles in allem eine Leistung, die in Anbetracht der Tatsache, daß fast alle Mitwirkenden Laien sind, gar nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Es wäre töricht, entscheiden zu wollen, welche von den drei Opern am stärksten zu unserem Empfinden spricht. Jedes Werk umgibt ja ein eigener magischer Lichtkreis, und jedes einzelne stellt sich zum anderen in Kontrast durch seine besondere menschlich-musikalische Charakteristik und Symbolik. Zwischen den Welten des »Otto« und »Cäsar« sind noch Verbindungsfäden. »Rodelinde« steht beziehungslos einsam abseits; sie ist vielleicht das kühnste, weil innerlichste, stillste musikalische Seelendrama Händels. An vitalen Werten birgt jede der drei Partituren gleich viel, und es ist schwer zu fassen, wie ein solches Lichtmeer überirdischer Schönheit so lange dem Gesicht der Welt entzogen bleiben konnte. Mit den Hagenschen Klavierauszügen (»Cäsar« und »Rodelinde« in der Edition Peters, »Otto« im Verlag Dr. Chrysander-Bergedorf) ist nunmehr ein ernsthafter Versuch gemacht worden, das drängende Leben der Barockoper Händels in eine Form einzufangen, die sich zu der Chrysanderpartitur etwa wie das vollendete Schriftbild zum Stenogramm verhält. Hagens persönlichstes Verdienst bleibt die außerordentlich geschickte Übersetzung und dichterische Nachgestaltung der Texte, die nicht wenig dazu beiträgt, den lauteren Empfindungsgehalt der Gesangsmelodie zu entschleiern. Über Prinzipien der dramaturgisch-musikalischen Neugestaltung soll später ebenfalls noch gesprochen werden. Neu war für Göttingen keine der drei Opern, wohl aber erschien »Rodelinde« in einer veränderten, reicheren Gewandung. Chronologischer Pflicht sei hier noch genügt mit der Aufführung der Namen der nicht bereits genannten Darsteller, ohne Rücksicht auf mehr oder minder gelungene Leistungen: *Thyra Hagen-Leisner* (Kleopatra, Rodelinde), *Mathilde Schuh*-Hannover (Theophano), *Lotte Ebert*-Gera (Mathilde, Hadwig), *Bruno Bergmann*-Essen (Emirenus, Ptolemäus, Bertarich), *Karl Feilke*-Kaiserslautern (Achilles, Garibald), *Rud. Lippmann*-Hannover. — Die Zeichen des Erfolgs der Veranstaltung waren unzweideutig, der Zustrom zum Fest so gewaltig, daß den drei vorgesehenen Zyklen ein vierter nachgeschickt werden mußte. Der Dank für die Göttinger Kulturtat gebührt nicht nur Dr. Hagen, sondern ebenso den hochgesinnten Männern des Universitätsbundes.



Arthur Nikisch
zur Zeit seiner Kapellmeistertätigkeit am Leipziger Stadttheater



Dekorationsentwurf von P. Aravantinos zur »Frau ohne Schatten« von Richard Strauß
Szene: Der Ruf des Falken

DAS NEUE PUBLIKUM

VON

F. A. GEISSLER-DRESDEN

Mehr als je werden sich bei Beginn des kommenden Winters die Künstler vor ein neues Publikum gestellt sehen, das mit dem früheren kaum noch den Namen gemein hat. Der kunstliebende Mittelstand, auf den sich einst alle Veranstaltungen in der Hauptsache stützen konnten, ist ausgeschaltet, denn er kann einerseits die dem heutigen Geldwerte entsprechenden Einlaßpreise nicht zahlen, ist aber andererseits von den allenthalben üblichen Volksaufführungen ausgeschlossen, da die Karten zu diesen, einem bedauerlichen sozialen Irrtum zufolge, meist nur durch die Gewerkschaften ausgegeben werden, mit denen er in keiner Verbindung steht. Sogar Freikarten muß der Arme aus dem Mittelstande jetzt vielfach resigniert ablehnen, weil die Nebenkosten für Straßenbahn, Kleiderablage und Zettel schon über seine Kräfte gehen. Die geistige Verarmung unseres Volkes kann nicht deutlicher offenbar werden als durch diese von der bitteren Not erzwungene Kunstentbehrung derjenigen Bevölkerungsschichten, die durch Erziehung und Bildung einst das viel und mit Recht gepriesene deutsche Publikum ausmachten.

Als zahlende Besucher (und auf solche ist der Veranstalter bei den himmelhoch gestiegenen Kosten seines Unternehmens doch angewiesen) kommen gegenwärtig nur zwei Klassen in Betracht: die neuen Reichen und die Arbeiter. Die Erstgenannten zeichnen sich erfahrungsgemäß weder durch Kunstbedürfnis noch durch Geschmack aus. Ihnen ist der Besuch des Theaters oder der Konzerte noch kaum mehr als eine Modesache, die man eben mitmacht, wie so vieles andere, wozu man sich durch den neuerworbenen Reichtum für verpflichtet hält; man langweilt sich pflichtschuldigst bei »Tristan und Isolde« und hält sich dafür an Operette und Kino schadlos, Konzerte aber besucht man nur, wenn »was Besonderes los ist«, d. h. wenn ein Virtuos von Weltruf, ein neuaufgetauchter und reklameumrauschter Gesangsstern oder ein berühmter Dirigent auftritt, also Leute, die man »gesehen haben muß«, und wenn die Einlaßpreise so gepfeffert sind, daß gewöhnliche Sterbliche davor zurückschrecken. Um diese Neureichen zum wirklichen Kunstgenuß zu bringen, bedarf es besonderer Anstrengungen.

In den Kreisen der Arbeiterschaft, die ja jetzt den Mittelstand weit an Einkommen überflügelt hat, war schon seit langen Jahren ein starker Bildungsdrang und ein lebhaftes Kunstbedürfnis vorhanden, das jetzt seine volle Befriedigung finden könnte, wenn nicht ein großer (vor allem der jugendliche) Teil dieser Volksschicht bedauerlicherweise mehr auf Tanzvergnügen und leibliche Genüsse bedacht wäre. Und die Älteren haben sich von früher her daran gewöhnt, fast lediglich die »Volksaufführungen« zu besuchen, nicht aber die anderen Veranstaltungen. Kommen sie aber doch in diese, so fühlen

sie sich fremd in der Umgebung und haben noch nicht genug Sachkenntnis und Erfahrung, um jenes Publikum bilden zu helfen, das dem Künstler für seine Leistung die früher gewohnte und so dringend nötige Resonanz verleiht.

Zu diesen beiden einheimischen Elementen des neuen Publikums werden als drittes noch die Ausländer kommen. Denn die valutastarken Leute, die uns im Sommer überfluteten, dürften zum großen Teil auch im Winter uns mit ihrer Gegenwart beglücken, um auch an den für sie so wohlfeilen Kunstgenüssen Anteil zu haben. So mancher Konzertgeber wird vielleicht durch sie allein auf seine Kosten kommen und sie deshalb sehr gern bei sich sehen. Aber ob sie eine allerwegen erfreuliche Zuhörerschaft bilden, darf mit Fug bezweifelt werden.

Es erhebt sich nun die wohl aufzuwerfende Frage, was der Künstler dieser so seltsam gemischten neuartigen Hörerschaft bieten soll, um mit ihr rasch in die seelische Wechselbeziehung zu treten, die für die volle Entfaltung seiner Kräfte notwendig ist, und auf welche Weise er ihr am sichersten das vermitteln kann, was sie zum wahren, nicht nur eingebildeten Kunstgenuß befähigt. Ohne all den mannigfachen Bestrebungen zu nahe treten zu wollen, die seit etwa zwei Jahrzehnten zum Zwecke der sogenannten »Kunsterziehung« am Werke sind, muß doch betont werden, daß der beste Kunsterzieher der Künstler selbst ist, wenn er sich nur als solcher fühlt und dies dadurch beweist, daß er seine Darbietungen nicht dem unerfreulichen Zeitgeist, wohl aber den inneren Bedürfnissen der Zeit und der Hörer anpaßt. Um an einem praktischen Beispiel zu zeigen, was ich meine, will ich hier nur von einem Klavierabend reden, wie sie ja in allen Musikstädten dutzendweise oder gar schockweise allwinterlich gegeben werden.

Man weiß, wie es bisher meist damit beschaffen war. Der Pianist stellte in den Sommermonaten eine Vortragsfolge zusammen, mit der er dann so ziemlich seine gesamte winterliche Tätigkeit bestritt. Er begann meist mit Bach oder einem anderen alten Meister, schritt über Beethoven zu Chopin und Schumann vor, um dann mit einigen glänzenden Virtuosenstücken oder modernsten Erzeugnissen zu schließen. Oder der Konzertgeber zeigte sich als Spezialist und spielte ausschließlich Werke eines bestimmten Tonsetzers. Mit diesem Programm, auf dessen Einübung die sommerliche Ruhezeit verwendet wurde, reiste der gute Mann nun von Ort zu Ort, bis er seine gewohnte »Tournee« vollendet hatte. Ob er in einem großen Industriezentrum, in einer Handelsstadt, einer Beamten- oder Universitätsstadt, einem großen oder kleinen Orte auftrat, ob er den Norden, die Mitte oder den Süden des Vaterlandes beglückte, war ganz gleichgültig; jeder Hörerschaft wurde das gleiche Programm vorgesetzt und der Künstler ähnelte im Verlauf der Saison immer mehr jenen bedauernswerten Schauspielern, die dazu verurteilt sind, dasselbe Theaterstück hundertmal hintereinander abzuhaspeln. Höchstens in der

Auswahl etwaiger Zugaben machte er, je nach seiner eigenen oder der Stimmung der Zuhörer das Zugeständnis einiger Abwechslung.
Mit diesen Stereotypkonzerten dürfte das neue Publikum kaum zu gewinnen sein, nur Künstler von höchstem Rang werden sie sich noch gestatten dürfen, aber just ihnen erwächst in erster Linie die Pflicht, gerade jetzt davon abzuweichen, um erzieherisch auf die Hörer und vorbildlich auf die Kunstgenossen zu wirken.
Das neue Publikum wünscht vor allem Abwechslung in den Darbietungen, womit freilich den übelberufenen »Bunten Künstlerabenden« nicht das Wort geredet werden soll, da sie oft mehr buntscheckig als bunt sind. Aber es wird sich empfehlen, daß sich öfter als bisher zwei künstlerische Kräfte zusammentun (am besten Herr und Dame, Gesangs- und Instrumentalkünstler), um die Anteilnahme der Hörer rege zu erhalten. Ganz abgesehen von der nicht unwichtigen Folge, daß das geldliche Risiko sich dadurch um die Hälfte vermindert, hat eine solche Gemeinschaft, wenn sie nicht ganz äußerlich bleibt, den Vorteil, daß beide Herrschaften sich in ihren Darbietungen zu höherem Zwecke ergänzen können.
Im Laufe des Abends bringe man alte und neue Musik, aber in sorgfältiger Auswahl, die das Verständnis der Hörer weckt oder steigert. Präludien und Fugen von Bach lasse man unbedenklich fort, denn es ist offenes Geheimnis, daß schon früher die Hörer dabei zwar vor dem großen Namen Bach ehrfürchtig die Köpfe beugten, aber doch trotz aller Heuchelei den herrlichen Thomaskantor für einen ziemlich langweiligen Gesellen hielten. Nein, man wähle aus dem ungeheuren Lebenswerk dieses Großen solche Stücke aus, die ihn als den warmherzigen und vollblütigen, melodienreichen und echt deutschen Tondichter zeigen.
Überhaupt sei jedem Künstler unseres Vaterlandes das Wort des Großen Kurfürsten zugerufen: Gedenke, daß du ein Deutscher bist! Wir haben so viel verloren, daß wir den uns verbliebenen reichen Schatz *deutscher* Kunst treulich hüten müssen und verpflichtet sind, dem Internationalismus nur in Ausnahmefällen Zugeständnisse zu machen. Von Chauvinismus kann dabei keine Rede sein, es ist nur der Ausdruck der geistigen Notwehr, in die wir hineingedrängt worden sind. Wagners Mahnung: »Ehrt eure deutschen Meister« hat heute, wo uns tatsächlich fast nichts geblieben ist als die »heilige deutsche Kunst«, eine besonders tiefe Bedeutung, der sich kein deutscher Künstler verschließen sollte. Bach, Händel, Gluck, Beethoven, Weber, Wagner — welches Volk hat dieser erlauchten Reihe eine gleiche gegenüberzustellen?
Neben Beethoven, der ja immer das A und O aller Musikpflege bleiben wird, seien aber Haydn und Mozart ja nicht vergessen, denn sie sind gerade in unserer zerquälten Zeit wahre Wohltäter, Haydn mit seiner frischen, ursprünglichen Anmut, hinter der sich so gewaltiges Können verbirgt, und

Mozart mit seiner alles Leid lösenden himmlischen Reinheit und Schönheit. Ihn dem neuen Publikum immer und immer wieder nahe zu bringen, halte ich für eine heilige Pflicht. Denn seine überirdische und doch so erdenselige Kunst vereinigt in sich alles, was der Seele Erhebung und unter Tränen lächelnde Befreiung gewähren kann. Es kommt auch nicht darauf an, selten gehörte Arbeiten der alten Meister auszugraben, sondern man scheue sich nicht, allbekannte, von Dilettantenfingern und -kehlen oft entstellte Werke zu spielen; man versteife sich auch nicht darauf, stets eine Sonate ganz zu bringen, sondern gebe mutig einen Einzelsatz, der eine kostbare Perle darstellt. Die Liebe ist nicht nur des Gesetzes, sondern auch der Kunst Erfüllung, lieben lernen soll das neue Publikum unsere teueren Meister, dann wird es auch den lieben, der sie ihnen durch seine Kunst wieder lebendig macht. Und das ist ein herrlicherer Lohn als die kalte Bewunderung einer blasierten, die Kunst als eine Art Sport betrachtenden Menge. Zahllos sind in den Schöpfungen unserer Meister, zu denen natürlich auch Schubert, Schumann, Mendelssohn gehören, die teils durch allzu häufigen Gebrauch abgegriffenen, teils wenig bekannten Kleinodien. Suchet, so werdet ihr finden!

Es ist selbstverständlich, daß auch das neuzeitliche Tonschaffen gebührende Berücksichtigung finden soll, doch muß dabei eine besonders sorgfältige Auswahl getroffen werden. Nicht das Absonderliche, Verwirrende, sondern das verhältnismäßig Leichteingehende und Verständliche finde Berücksichtigung, damit die Hörer nicht vorschnell zu einem absprechenden Urteil über die modernen Bestrebungen gelangen. Man sei sich immer dessen bewußt, daß man dem neuen Publikum vor der Hand nicht viel Schwieriges zumuten darf, sondern es erst heranbilden, erziehen muß. Späterhin mag man ihm dann in weisem Fortschreiten auch schwerere Kost vorsetzen.

So ergeben sich aus dem Vorhandensein des neuen Publikums neue Aufgaben für die Künstler, denen sie gerecht werden müssen, wenn ihnen nicht äußere und innere Enttäuschungen zuteil werden sollen. Eine große Macht ist in ihre Hände gegeben und eine ernste Verantwortung ist ihnen auferlegt; möchten sie beides nie vergessen!

DER WIENER MUSIKLEHRER

VON

ERNST DECSEY-WIEN

Er ist unter allen Umständen Künstler. Wenn nichts anderes, so Rechenkünstler.

Während er anvertraute Talentlosigkeit durch die Geläufigkeitsfabriken von Lebert und Stark, von Clementi, Cramer und Moscheles führt, während er

angeborene Unrhythmik durch die Zurufe »eine, zweie, dreie« ins Rhythmische zu verführen trachtet, durchrast sein Hirn die Rechnung: achtmal fünfzehntausend mal dreißig minus tausend x . . . achtmal fünfzehntausend mal dreißig minus tausend x . . . die Kohlen, das Gas . . . das Mehl . . . achtmal fünfzehntausend mal dreißig minus tausend x. Wobei acht die täglichen Arbeitsstunden, fünfzehntausend den Stundenlohn darstellt. Und x den Schwund, das heißt die ausfallenden Tage, die abfahrenden, hoffnungslos erkrankten, sich entschuldigenden, aufs Land und auf Nimmerwiedersehen verschwindenden Schülerinnen.

Mit Einstellung dieses x ergibt sich eine Monatseinnahme von ungefähr 2—2$^1/_2$ Millionen Kronen, wovon der Klavierlehrer wie ein Bankdirektor leben könnte, hätte der Monat nur zehn Tage. Der alte Moor im Hungerturm, Ugolino am Ende seiner Fastenzeit sahen wohlkonserviert gegen die gelbe Mergelfarbe eines Wiener Klavierlehrers am Monatsende aus.

Der Klavierlehrer ist aber auch Geduldkünstler. Leute wie Hugo Wolf, denen das dünne Fädchen der Nervenruhe beim ersten falschen Ton riß und der den stolzen Müttern Briefe schrieb: »Unterrichten Sie Ihre Gans von Tochter selbst — ich komme dabei ins Irrenhaus,« sind für den Beruf nicht tauglich. Man muß imstande sein, den reinsten F-dur-Akkord mit Fis als besondere Zeichen von feinhörigem Organismus aufzufassen, die Mama von der Rosenthalschen Zukunft der Tochter in byzantinisch gestimmten Worten zu überzeugen, wobei man innerlich zerspringen mag, wenn nur die Oberhauswürde des sittlich Gefesteten unerschütterlich bleibt und kein Fis an den Mauern eleganter Selbstbeherrschung rütteln kann.

Prachtvoll anregend ist auch die Einfallsfülle einer Czernyschen Etüde. Das geht die Skala hinauf und herunter, den gebrochenen Dreiklang auf und ab oder verbindet in besonderer Phantastik Skala mit Dreiklang, wobei das Gehirn mit immer neuen Musikvisionen erfüllt wird und bei Schwächeren der Mund übergeht, wes der Magen voll ist . . . Als Berlioz bei der Schlußprüfung zum zweiundzwanzigstenmal das g-moll-Konzert von Mendelssohn gehört hatte, geriet er in einen Trancezustand, sah das Klavier die Stiege hinunterrasen, im Hofe irrsinnig umhertanzen, an die Mauer hinauflaufen, worauf es zersprang . . . und die Hämmerchen das Konzert allein weiterspielten . . .

* * *

Ein Wiener Klavierlehrer ist geschult und bildet sich nicht ein, Bäckergehilfe zu sein. Auch nicht Zahlkellner oder Amtsdiener. Er ist Künstler. Studium der Tongeschlechter, Betrachtung des akkordlichen Sozialismus stärkt die Fähigkeit, sich sozial einzustellen. Seine Anmaßung wird gehemmt. Er weiß: Guido v. Arezzo, Notker Balbulus und Mozart waren ebenfalls unbedankte Diener der Menschheitsfreuden. Und wenn er eine klavierspielende Frau hat,

verdoppelt sich sein Einkommen, er kann Sonntags auf der Trambahn fahren — nur muß er sich in gewissen Funktionen . . . eine stärkere Reserve auferlegen . . . denn ein Kind, noch so unschuldig und schwach, würfe das ganze Rechengebäude über den Haufen.

Der Achtstundentag eines Klavierlehrers unterscheidet sich übrigens ideell von dem eines Straßenbahners und anderer Großindustrieller. Während dort acht Stunden eine Höchstleistung bedeuten, die Ordnungssinn gern auf sieben oder sechs verminderte, bedeuten für den Musiklehrer ein Höchstziel, auf das er seinen Fünf- oder Sechsstundentag strecken möchte. Denn die Rechnung fünfmal tausend, sechsmal tausend stimmt nicht, und so schwärmt er von einem Zehn- und Zwölfstundentag. Weshalb er im Gartenorchester Pauke schlägt, in Kirchen singt oder Gesangvereine im Nebenamt dirigiert, was ihn zwar nicht zum Millionär macht, aber »immer noch einige frei« läßt. Bis er auf einen vernichtenden Gedanken kommt.

In unersättlicher Verdienstgier trachtet sein Geist nach mehr Schülern. Er wünscht sich den Zulauf eines Zuckerlverkäufers, eines Badeanstaltbesitzers im Sommer. Aber oft wird man, sagt Paul Heyse, durch die Erfüllung seiner Wünsche bestraft. Der Klavierlehrer, der den Preis der Akademie besitzt, dem niemand die h-moll-Sonate von Liszt so leicht nachspielt — Godowski persönlich sagte es — der Mann, der eine Sonate komponiert hat, hofft . . . durch ein Konzert in Unsterblichkeit aufzustrahlen in den Kunstrubriken der Zeitungen gefeiert, mit Lorbeer gekrönt, mit Scheinwerfern beleuchtet zu werden. Um zwei neue Schüler zu bekommen. Durch ein Konzert!

Vergebenes Hoffen, eitler Wahn!

Er besucht die Kritiker. Lächelt sie dolcissimo an. Die Maßgebenden verziehen ihre von vornherein miesen Gesichter ins Haßerfüllte, da sie von »Klavierkonzert« hören. Und ziehen sich hinter den Schutzwall wohlvorbereiteter Ausflüchte zurück. Nur nicht dabei sein müssen! Bloß einer, ein Herr mit gewinnendem blonden Spitzbart, ist ungemein freundlich, verspricht zu kommen, weiß schon alles, lobt das Programm, wird das Seine dazutun: »Oh, gewiß . . .«

Der Abend geht vor sich, Begeisterte hören die h-moll von Liszt und die eigene Sonate. Ein Blumenstrauß wird sichtbar, aber kein Kritiker. Nur der eine freundliche mit dem Spitzbart war da. Und schreibt am nächsten Tag: »Warum Herr Müller seine bekannte Unzulänglichkeit durch ein Konzert festzustellen suchte, ist nicht einzusehen. Holzhacken klang dagegen wie Flötenton.« Andere Kritiken erscheinen nicht. Dagegen erscheinen zwei seiner besten Schülerinnen nicht mehr — die Mama schrieb ab — und es erscheinen die Rechnungen: die Saalmiete, die Beleuchtung, die Plakate, die Karten, die Kosten und Nachkosten des Ruhms, eine Fülle bis ins Aschgraue. Der Manager zuckt die Achseln — alles ging legal zu — aus allen Ecken und

Winkeln strecken sich Hände. Es ist unglaublich, wieviel Leute außer dem Konzertgeber bei einem Mißerfolg mitwirken, wieviel Talente dazu notwendig sind! Taxen, Gebühren, Nachtaxen, Nachgebühren — am Schluß ist der Mann eine bettelnde Leiche, mindestens ein unterernährter Paralytiker. Er stammelt »eine, zweie, dreie«, er lallt: achtmal fünfzehntausend mal dreißig minus achtmal fünfzehntausend x . . . Aber auch der Irrsinn hat seine Moden. Früher wähnten die Geisteskranken, Jupiter, Apollo oder Alexander der Große zu sein; sie schrieben Nietzsches Werke und schlugen Napoleons Schlachten. Heute stolzieren sie im Anstaltsgarten als Zahlkellner, Amtsdiener, Hotelportiere, Schuhverkäufer, Fetthändler, Fleischhauer umher, denn diese Persönlichkeiten dürfen das Grobheits-, Gemeinheits- und Arroganzideal erfüllen und würden sich schämen, Klavierspielen oder sonst was gelernt zu haben.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die Briefe *Alexander Skrjabins* begleiten wir mit einem Bild des früh verstorbenen russischen Tondichters. Es ist eine ganz seltene Liebhaberaufnahme, die wir der Freundlichkeit des Herrn Dr. Oskar von Riesemann zu danken haben.

Das Porträt *Robert Schumanns* ist dem Titelbild der kürzlich erschienenen, von uns bereits gewürdigten Auswahl aus des Meisters Schriften, eingeleitet von Paul Bekker und erschienen im Volksverlag der Bücherfreunde (Wegweiser-Verlag) in Berlin, nachgebildet. Das Original ist eine Radierung von Max Coschell, die sich an keines der uns bekannten Bildnisse Schumanns anlehnt; um so höher ist der diesem Blatt innewohnende Reiz zu rühmen, der Lebensechtheit mit Phantasie so anschaulich zu vereinen verstand.

Das kleine Bild von *Artur Nikisch* stellt den unvergleichlichen Dirigenten aus jener Zeit vor, da er als städtischer Kapellmeister in Leipzig den Taktstock schwang. Die Aufnahme wird etwa aus seinem 30. Lebensjahr stammen. Mit diesem Bildnis verweisen wir auf die Besprechung des Nikisch-Gedenkbuches im kritischen Teil dieses Heftes. Auch die folgenden Abbildungen gehören zu diesem Abschnitt:

Die Wiedergabe einer Dekoration des griechischen Malers *P. Aravantinos* zur *»Frau ohne Schatten«* von Richard Strauß, die bei den Berliner Aufführungen in der Staatsoper auf das beifälligste begrüßt worden ist. Mit dem raumgestaltenden und zeichnerischen Wert wetteifert die Farbe dieses phantastischen Bühnenbildes. Wir durften das Blatt dem bei Ernst Wasmuth in Berlin erschienenen prächtigen Buch »Das moderne Bühnenbild« von Oskar Fischel entnehmen.

Die beiden letzten Beilagen sind Wiederholungen der im vorliegenden Heft gewürdigten Neudrucke *Schubert*'scher Kleinodien aus der Universal-Edition in Wien: des *Titelblattes vom Erlkönig* als »Erstes Werk« vom Liedmeister bezeichnet, sowie des Anfangs vom *»Gretchen am Spinnrade«* mit dem Datum des 19. Oktober 1814.

Die Schubert-Biographie von Walter Dahms unterrichtet uns, daß Sonnleithner es war, der »mit sicherem Blick die Genialität des Tondichters erkannte. Seine Bemühungen setzten sofort ein, dem Unbekannten den Weg zu ebnen. Vor allem mußten die Lieder im Druck erscheinen. Schubert war es noch immer nicht gelungen, für seine Kompositionen einen Verleger zu finden. Vergebens war er in Wien mit seinen Liedern ›hausieren‹ gegangen. Man wollte das Gold nicht, da man Talmi genug hatte. Sonnleithner faßte den Plan, Schuberts Gesänge nach und nach auf Subskription herauszubringen. Der ›Erlkönig‹ fand sogleich 100 Zeichner. So konnte dieses Werk als Opus 1 im April 1821 die Reise in die Unsterblichkeit antreten.«

»Gretchen am Spinnrad« war »sein erster großer Wurf. Wahrhaft revolutionierend muß auf ihn das tiefere Eindringen in die Lyrik Goethes gewirkt haben. ›Gretchen am Spinnrad‹ wurde so zu einem Lied, das etwas so unerhört Neues in Form und Inhalt gibt, daß von ihm eine neue Epoche der lyrischen Kunst datiert.«

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

INLAND

BERLINER BÖRSEN-COURIER Nr. 303 und 325 (1. und 14. Juli 1923). — Zwei neue Beiträge zur »Reform der Operndarstellung« von *Josef Turnau* (Karlsruhe) und *Lothar Wallerstein* (Duisburg) liegen vor. Es handelt sich um eine Rundfrage des »Börsen-Courier«, die das Problem von den besten und berufensten Opernregisseuren beleuchten lassen soll. Turnau schreibt: »Diese Rundfrage trifft in den Beginn einer Zeit, die ein neues Opernideal sieht und wird ohne Zweifel mithelfen, die Kontroversen rascher in Fluß zu bringen.« Er schreibt weiter zur Materie selbst: »Durch die intensive Pflege Mozarts kann für die junge Komponistengeneration der Weg zur neuen deutschen Oper gebahnt werden. Gerade der Opernregisseur kann hierbei der beste Mithelfer sein.« »Die Inszenierung einer Oper kann, so merkwürdig dies klingen mag, nur aus der Partitur gewonnen werden.« »Das Bühnenbild darf im Grunde nichts anderes sein als die Vision des Komponisten auch auf die Bühne verpflanzt.«

BERLINER TAGEBLATT Nr. 205 (3. Mai 1923). — »Orgelkunst der Gegenwart« von *Fritz Heitmann*. — (28. Juni 1923.) »Atem- und Stimmbildung« von *Eduard Winkler*. Ein Beitrag zur »Modernen Gesangsforschung«. — (7. Juli 1923.) »Geschlecht und Stimme« von *Ernst Barth*. — (12. Juli 1923.) »Der deutsche Musikalienhandel« von *Erich Wulf*.

DEUTSCHE TAGES-ZEITUNG (30. Juni 1923, Berlin). — »Musik als Ausdruck« von *Friedrich Karl Grimm*.

HANNOVERSCHER KURIER (20. Juli 1923). — »Eine Erinnerung an Hans v. Bülow und Richard Wagner« von J. M. B. Zwei hübsche Episoden aus der Dirigententätigkeit der beiden Meister aus den sechziger und siebziger Jahren von einem Mitglied der »Gesellschaft der Musikfreunde« in Berlin erzählt.

MAGDEBURGISCHE ZEITUNG Nr. 315, 319, 323, 326, 334, 336 und 343 (27. und 29. Juni, 1., 3., 6., 8., 12., 15. Juli 1923). — »Dirigierkunst und Magdeburger Dirigenten« von *Max Hasse*. Eine in zwangloser Reihenfolge erschienene Artikelserie, in der der Verfasser von der Kunst des Dirigierens und dem Magdeburger Dirigententum der neueren und neuesten Zeit spricht, indem er versucht, auf diesem Gebiet Zusammenfassendes zu sagen, Erlebtes, Erlauschtes und im Gedächtnis Festgehaltenes in freier Form mit freimütigem Inhalt wiederzugeben.

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG Nr. 892 (1. Juli 1923). — »Mussorgskij«. Eine Erinnerung von *Alexander v. Leontieff*, die helles Licht auf die Genialität des großen Russen wirft. — Nr. 945 (11. Juli 1923). — »Der erste Brief Baudelaires an Wagner« von M. K. Es sei aus diesem überaus interessanten Brief, den Baudelaire nach 3 Konzerten Wagners im Januar-Februar 1860 in Paris schrieb, ein Stück wiedergegeben: »Ich habe mir immer vorgestellt, daß ein großer Künstler, so sehr er auch an Ruhm gewöhnt sein mag, einem aufrichtigen Kompliment nicht unzugänglich bleibt, wenn dieses Kompliment gleichsam ein Dankschrei ist, und daß dieser Dankschrei schließlich eine Bedeutung eigener Art habe, wenn er von einem Franzosen kommt, d. h. von einem Menschen, der nicht zum Enthusiasmus neigt und geboren ist in einem Lande, wo man sich kaum besser auf Poesie und Malerei als auf Musik versteht. Sie sind nicht der erste, mein Herr, vor dem ich erröten mußte für mein Land. Kurz, die Empörung trieb mich, ihnen meine Dankbarkeit zu bezeugen; ich sagte mir: ich will, daß man mich unterscheide von all diesen Dummköpfen.« — Nr. 961 (14. Juli 1923). — »Ist Stradivarius unerreichbar?« von *Julius Levin*. Der Verfasser berichtet über die von Auguste Mangeot, dem Herausgeber des »Monde Musical«, ins Leben gerufenen Wettspiele zwischen alten, halb und ganz neuen Streichinstrumenten, die die Erreichbarkeit des großen Meisters beweisen sollten und es auch getan haben. Man sollte daran denken, Stradivarius sogar zu übertreffen. — Nr. 979 (18. Juli 1923). — »Die Musik des Dramas« von *Carl Weichardt*. In diesem sehr lesenswerten Artikel wird die Parallelität von Sinfonie und Drama beleuchtet: »Ist Beethovens Fünfte nicht bis heute und vielleicht für immer das gewaltigste Drama der Weltliteratur, in der Größe und Strenge des Baues von einem Wortdichter kaum erreicht? Arthur Nikisch wäre nicht der sinfonische Zauberer, der er war, geworden, hätte er nicht, nach mehrfachem mündlichen Bekenntnis, jede Sinfonie als Drama empfunden und die dramatische Einheit ihrer vier Teile oder Sätze (man könnte auch Akte

sagen) in Klang und Rhythmus uns ahnen zu lassen gewußt. Daß aber auch umgekehrt das Drama vom Gesetz der Sinfonie beherrscht werde, diese Anschauung beginnt neuerdings gerade mit dem wachsenden Verständnis für Kleists ›Penthesilea‹ zum Range einer wissenschaftlichen Tatsache erhoben zu werden.«

STUTTGARTER NEUES TAGBLATT Nr. 298 (18. Juli 1923). — »Zwei bisher unbekannte Briefe von Hugo Wolf und Eduard Mörike.« Aufgefunden und aus der Handschrift mitgeteilt von *Felix v. Lepel*. Einen neuen Lichtstrahl in die Hugo-Wolf-Forschung läßt der vorliegende Brief an seine Schwester Käthe vom 2. Jänner 1898 fallen, da aus ihm deutlich hervorgeht, wie unglücklich Wolf sich in Wien in künstlerischer und menschlicher Beziehung fühlte.

VOSSISCHE ZEITUNG Nr. 339 (20. Juli 1923, Berlin). — »Londoner Musiksaison« von *Adolf Weißmann*.

DIE NEUE ZEIT (10. Juni 1923, Berlin). — »Internationale der Musik« von *Alfred Guttmann*.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG Heft 26—29 (29. Juni, 6. und 20. Juli 1923, Berlin). — »Verdi über Wagner« von *A. Weidemann*. — »Musik und Klima« von *Richard Sternfeld*. Dieser Artikel ist eine Entgegnung auf den bei uns in Heft 7 erschienenen Aufsatz von H. J. Gigler.— Über »Das Staatsinstitut für Musikwissenschaft in Moskau« berichtet *M. Serejskij*.

NEUE MUSIK-ZEITUNG Heft 16 (5. Juli 1923, Stuttgart). — »Bayreuth-Salzburg« von *Emil Petschnig*. »Bayreuth stand am Ende einer Epoche, vor ›Salzburg‹ aber liegen alle Möglichkeiten einer neuen Zeit.« Daß diese Möglichkeiten nicht verpaßt werden, dafür setzt sich der Verfasser in seinem Artikel liebevoll ein. »Bayreuth war der Abschluß, die Krönung einer bestimmten, auf Glucks Schultern stehenden hundertjährigen Entwicklung der dramatischen Musik, für die — vorläufig wenigstens — keine dankbare Fortsetzungsmöglichkeit sich zeigt . . . Die Wagner-Bühne hat eigentlich ihre Mission erfüllt.« — »William Byrd zum dreihundertsten Todestage (4. Juli 1623)« von *Erich H. Müller*. — »Merkwürdiges aus der Werkstatt eines Kritikers« von *Julius Kapp*. Eine Polemik Kapp—Zimmermann, die Kapps Meyerbeer- und Wagner-Biographie zum Gegenstand hat.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG Heft 19/20 (7. Juli 1923, Köln). — Das vorliegende Heft trägt nur referierenden Charakter.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT Heft 26—29 (27. Juni, 4., 11. und 18. Juli 1923, Berlin). — »Kirchenmusikalische Aphorismen« von *Ernst Maschke*. — *Hans Peter Gras* brandmarkt »Eine neue deutsche Stimmbildungslehre«, die des Volksschullehrers *Heinrich Frankenberger*. Über dieses Thema schließt sich in einem der nächsten Hefte eine Diskussion dieses Stimmbildners (Frankenberger) mit *Ernst Schliepe* an.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK Heft 13/14 (Juli 1923, Leipzig). — »Zum 70. Geburtstage Adolf v. Strümpells.« Nachdenkliche Betrachtungen über Wert und Wesen des echten Dilettantentums von *Franziska Martienßen*. — »Bismarck und die Musik.« Zu seinem 25. Todestage am 30. Juli 1923 von *Berta Witt*. — »Zur Reinerhaltung deutscher Nationallieder« von *Alexis Hollaender*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT Heft 9/10 (Juni/Juli 1923, München). — »Zwei mehrstimmige Lieder aus dem 15. Jahrhundert« von *Josef Reiß*. — »Die spanischen Ccs. 133/199 der Münchener Staatsbibliothek.« Eine vorläufige Studie von *Albert Geiger*. — »Mendelssohns Jugendopern« von *Georg Schünemann*. Nach eingehender Besprechung von Mendelssohns Jugendopern kommt der Verfasser zu dem Schluß, daß es zu bedauern ist, daß Mendelssohns dramatische Begabung auf dem Gebiet der Oper nicht zur Entfaltung gekommen ist. Er fand keinen ihm zusagenden Text, auch alle Bemühungen der Freunde, ihm Opernstoffe und -Texte zu verschaffen, scheiterten. Wir kennen nur seine Jugendopern. — »Die formale Gestaltung des Vorspiels zu Tristan und Isolde« von *Alfred Lorenz*.

DIE WELTBÜHNE (5. Juli 1923, Berlin). — »Mussorgskij« von *Oskar Bie*. Die künstlerische Persönlichkeit des großen Russen uns näher zu bringen, ist der Zweck des Aufsatzes.

DER TÜRMER Heft 9 (Juni 1923, Stuttgart). — »Peter Gast« von *Friedrich Lienhard*.

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG Heft 17 (7. Juli 1923, Zürich). — Schluß der beiden Artikel aus dem vorigen Heft »Zur 150. Wiederkehr des Geburtstages von Hans Georg Nägeli« von *Max Unger* und »Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir«, Bach-Kantate (1707) von *J. Gehring*.

THE MUSICAL TIMES Nr. 965 (Juli 1923, London). — *Herbert Thompson* beginnt in diesem Heft eine Veröffentlichung von »Einigen Mendelssohn-Briefen«. Mendelssohn teilt mit Mozart den Vorzug, der unterhaltendste Briefschreiber unter den großen Komponisten zu sein. Eine Serie seiner Briefe an Sir George Macfarren, die in den Besitz von Frau Davenport, Macfarrens Tochter, gekommen sind, wecken die Erinnerung an die musikalischen Ereignisse einer Epoche, die fast ein Jahrhundert zurückliegt. Aus diesem Grunde und wegen der Persönlichkeiten der Schreiber sind diese Briefe von großem Interesse. Sie werden in ihrer Gesamtheit zum ersten Male an dieser Stelle veröffentlicht, zum Teil sind sie in Banisters Biographie Macfarrens und in »Goethe und Felix Mendelssohn-Bartholdy« schon vor einigen Jahrzehnten erschienen. Die ersten vier Briefe, die dieses Heft enthält, stammen aus den Jahren 1842 und 1843, also aus der Zeit, als das Leipziger Konservatorium eröffnet und die vollständige Sommernachtstraummusik zum ersten Male in Potsdam aufgeführt wurde. Macfarren wurde zu dieser Zeit Sekretär der Englischen Händel-Gesellschaft und suchte Mendelssohns Sympathie und aktiven Beistand für dieses Unternehmen. Jeder setzte sich für die Kompositionen des anderen in seinem Vaterlande eifrig ein. — *Donald Tovey:* »›Der vollkommene Narr‹; oder die vollkommene Oper«. Der Nachdruck einer Würdigung von Gustav Holsts Oper »Der vollkommene Narr« aus »The Nation and The Athenaeum«. — *Hubert J. Foss* beschäftigt sich eingehend mit der Musik von Ethel Smiths Oper »*Fête Galante*«. Es folgt ein sehr hübscher Artikel von *H. Elliot Button* über »Notendruck im Jahre 1603« mit Faksimile-Reproduktionen aus einem damaligen Liederbuch.

THE SACKBUT III/12 (Juli 1923, London). — *Watson Lyle:* »Der Prophet Bach.« Bachs Genius war prophetisch in vielen Richtungen. Wir finden seinen Einfluß als einen mächtigen Faktor heute in den bemerkenswertesten Phasen des gegenwärtigen musikalischen Schaffens. In der Tat ist die Existenz der modernen musikalischen Kunst, wie wir sie heute kennen, undenkbar ohne ihn. Dies wird vom Verfasser noch einmal klargelegt und an Hand von Beispielen aus Bachs Schaffen bewiesen. — *Ursula Greville* setzt sich in einem längeren Artikel »Wie wird man ›fit‹?« (dieser typisch englische Ausdruck ist im Deutschen schwer wiederzugeben) mit viel Temperament für ein ernsthafteres Studium des Gesanges ein. — Über »Indische Musik« berichtet interessant *Navroz Khan.* — *Kenneth Curwen:* »Gedicht und Komposition«. Dichter und Komponist würdigen nicht oft genug jeder des anderen Gesichtspunkt. Der Dichter muß vergessen, daß sein Gedicht ein vollständiges Kunstwerk in sich war, bevor der Komponist es in Händen hatte, dann wird er fähig sein, das vollständige Lied als ein einziges, wenn auch zusammengesetztes Kunstwerk anzusehen, an dessen Vollendung er mitgearbeitet hat. Und der Komponist muß sich klar machen, daß seine Mitarbeit an dem Kunstwerk damit anfängt und aufhört, das Gedicht vollständiger verständlich zu machen. Dadurch wird er den Sänger bestimmen, die Interpretation an die erste, die Technik an die zweite Stelle zu setzen, und es wird eine wahrhafte Tradition des Liedes anheben. Heute haben wir in einem Konzert nur zu oft das Gefühl: A singt B's Komposition von C's Gedicht! — »Unsere weiblichen Orchestermusiker« von *Herbert Antcliffe.*

MUSICA D'OGGI 5. Jahrg. Nr. 6 (Juni 1923, Mailand). — »Der stolze Zingarelli« von *S. di Giacomo.* Der Verfasser hat im römischen Staatsarchiv eine große Anzahl Briefe von Nicola Zingarelli (geb. 4. April 1752 zu Neapel, gest. daselbst am 5. Mai 1837) aufgefunden, aus denen er einige besonders charakteristische im Wortlaut veröffentlicht. In dem einen an den Minister des Innern Zurlo gerichteten Schreiben heißt es: »Ich liebe die Wahrheit mehr als das Geld.« Er war nämlich zum Direktor einer in Rom zu gründenden Musikschule erwählt worden, und bittet den Minister, diese Ernennung rückgängig zu machen, da er es unter seiner Würde halte, einem Institut, das weder einen Plan, noch Lehrer, noch Schüler habe, mit einem Gehalt von 3000 Franken im Jahr vorzustehen. Er bittet dringend, ihn an das Konservatorium seiner Vaterstadt zu berufen. Jahrelang muß er kämpfen, ehe er dies Ziel erreicht. Erst nachdem er seine bekannte Weigerung, zur glücklichen Geburt des Königs von Rom ein Tedeum in der Peterskirche singen zu lassen, ausgesprochen, darauf nach Paris zu Napoleon berufen worden war, der ihm aber seinen Stolz nicht nachtrug, sondern ihn als berühmten Komponisten feierte, trat er von seiner Stellung als Kapellmeister an der Peterskirche zurück, um, wie er in dem Brief vom 2. Juni 1811 an den Minister Zurlo schreibt, »frei und jederzeit bereit zu sein, nach Neapel zu gehen«, wenn er die Berufung erhält. Das Dekret seiner Ernennung erfolgt erst am 18. Februar 1813. Er verdankt diese Ernennung

schließlich der Königin Maria Annunziata Carolina. Sie ist unterzeichnet von Josef Murat. — »Die Premiere der ›Bohême‹« (1. Februar 1896) von *Arturo Rossato.* Anläßlich der Neueinstudierung der »Bohême« von Puccini in der Scala in Mailand erinnert der Verfasser an die Erstaufführung des Werkes daselbst und reproduziert die ersten Besprechungen der Oper aus drei hervorragenden italienischen Zeitungen vom 2. Februar 1896, der »Gazzetta de Turino«, der »Gazzetta del Popolo« und der »Stampa«. Einstudiert und dirigiert war die Premiere von Arturo Toscanini und der Verfasser hebt als charakteristisch hervor, daß in keiner der drei Kritiken auch nur der Name dieses »verdienstvollen Kapellmeisters« erwähnt wird. — »Augusteo« von *Renzo Massarani.* Eine Übersicht über die in der abgelaufenen Saison im »Augusteum« veranstalteten 37 Sinfoniekonzerte. Drei italienische Dirigenten, sieben auswärtige, neun Solisten und vier Chöre wirkten mit. Unter den herausgebrachten Komponisten stand Richard Strauß mit zwölf Werken an erster Stelle, Beethoven folgt mit acht, Wagner mit sieben, Debussy, Ravel und Strawinskij sind mit je einem Werk vertreten. Von Uraufführungen werden erwähnt »Der Gregorianische Gesang« von Ticciati, »Die Heilige Theresa« von Mascagni, »Frühling« von Respighi, »Zypressen« von Castelnuovo-Tedesco, »Der Tanz der Sacuntala« aus einer Oper von Alfano und »Aquarelle« von Santoliquido. Der Verfasser vermißt Werke von Malipiero, Casella, Pizzetti, bedeutende spanische und französische Komponisten, sowie Schönberg und Bártók, obgleich eine Lesekommission dem Dirigenten beratend zur Seite steht, deren Pflicht es wäre, die junge Produktion zu prüfen und zu empfehlen. — »Der gegenwärtige Stand der deutschen Musik« von *Adolf Weißmann.* — »Chowanschtschina von Mussorgskij.« Es werden eine Anzahl Kritiken französischer Blätter anläßlich der Aufführung dieser Oper in Paris reproduziert. Die Oper ist unvollendet geblieben und von Rimskij-Korssakoff bearbeitet und abgeschlossen. Die Schlußszene stammt ganz von diesem. Einige Kritiker fragen sehr skeptisch, was in dieser Musik wirklich Mussorgskij und was Rimskij-Korssakoff ist. Sie glauben, daß letzterer ebenso wie beim »Boris« stark retuschiert hat.

IL PIANOFORTE IV. Jahrg., Nr. 6 (Juni 1923, Turin). — *Georges Migot:* »Von den Lebenden zu den Toten.« Ohne sich den Gedankengang des Verfassers zu eigen zu machen, veröffentlicht die Redaktion diesen außerordentlich interessanten Aufsatz. Migot will nicht mehr und nicht weniger, als die Grundlagen des ganzen musikalischen Unterrichts zerstören und diesen auf eine neue Basis stellen. Nicht mehr die klassischen Formen der alten Meister sollen den jungen Studierenden als Vorbilder gezeigt werden, nicht von den Toten sollen die Lebendigen lernen, sondern von den Lebenden. Die neuen Formen der musikalischen Gestalter sollen von den Lehrern analysiert und allmählich soll der Lernende von der neuen Form zur alten klassischen geführt werden. Migot glaubt, daß nur dadurch eine freie Entwicklung des Talentes möglich ist, während durch die bisherige Methode der Schüler nicht nur in dem Wahn erhalten wird, daß es über die alten Formen hinaus nichts gäbe, was wirklich Musik genannt werden könnte, sondern ihm durch dieses Vorurteil auch die Möglichkeit, neue Musik zu genießen und zu verstehen, völlig abgeschnitten würde. Er meint, daß es wohl leicht sei, aus einer neuen Wortbildung auf den Ursprung des Wortes zu schließen, unmöglich aber, von einem Urwort zu sagen, welche Entwicklungsmöglichkeiten in ihm lägen. So glaubt er, daß der Schüler, der die neuen mehr oder weniger formlosen musikalischen Formen der zeitgenössischen Komponisten studiert und verstanden hätte, leicht zu den klassischen Formen der Sonate und des Liedes sich findet. Wer in *unserer* Zeit lebt, muß *unsere* Sprache verstehen, und je besser er die Sprache seiner Zeit versteht, desto leichter wird er die seiner Vorfahren begreifen. Neben der musikalischen Weltsprache, die zum abgebrauchten Klischee geworden, müsse man die Sprache jeder Rasse, jedes Zeitalters, jedes Genius gelten lassen. Lassen wir, schließt er seine Ausführungen, die Kunst sich nicht in Archäologie wandeln, diese ist eine Wissenschaft, jene aber ist Schöpfung! Unfruchtbar sind die Toten, Schöpfung vollzieht sich nur durch die lebendige Zelle!

Ernst Viebig

BÜCHER

MUSIKALISCHE SELTENHEITEN. Wiener Liebhaberdrucke, geleitet von *Otto Erich Deutsch.* Band 1: *Ludwig van Beethoven,* Sonate op. 27, Nr. 2, mit drei Skizzenblättern des Meisters, herausgegeben in Faksimilereproduktion von *Heinrich Schenker.* Band 2: *Joseph Haydn,* 12 schottische Volkslieder für eine Singstimme mit Klavier, Violine und Violoncell. Deutscher Text von *Hugo Engelbert Schwarz.* Musikalische Bearbeitung von *Eusebius Mandyczewski.* Band 3: *Johannes Brahms,* Drei Lieder »Mainacht«, »Sapphische Ode«, »Nachtwandler«. Nach den Handschriften herausgegeben in Faksimilereproduktion von *Max Kalbeck.* Band 4: *Franz Schuberts* fünf erste Lieder »Am Erlafsee«, »Widerschein«, »Die Forelle«, »Erlkönig«, »Gretchen am Spinnrade«. Nach den fünf Erstdrucken und einer Handschrift in Faksimilereproduktion herausgegeben von *Otto Erich Deutsch.* Verlag: Universal Edition A.-G., Wien und Neuyork.

Die Herausgabe dieser musikalischen Seltenheiten durch die Wiener Universal Edition bedeutet für jeden Musikfreund einen Leckerbissen erlesenster Art, sie ist in druckerischer wie redaktioneller Hinsicht mustergültig. Besonderer Dank gebührt der Verlagsanstalt, daß es ihr gelungen ist, für jeden dieser prachtvollen Bände den geeigneten Spruchsprecher zu finden, der es verstanden hat, durch seine von Liebe und tiefem Wissen diktierten Vorsprüche die in edler, wundervoll gelungener Wiedergabe der Originalhandschriften dargebotenen Werke dem entzückten Betrachter nahezubringen. Voll Scheu dürfen wir die Werkstätten unserer großen Meister betreten. Mit der Erläuterung der drei Skizzenblätter im Beethoven-Band, die sich auf den letzten Satz der cis-moll-Sonate beziehen, hat Heinrich Schenker jedem Musikfreund ein nicht hoch genug zu bewertendes Geschenk gemacht. Der Schubert-Band bringt neben den hochinteressanten Erstdrucken der fünf frühesten Lieder des Meisters das erste moderne deutsche Lied des größten Lyrikers aller Zeiten »Gretchen am Spinnrade«, op. 2, zum überhaupt ersten Male in Faksimilereproduktion mit dem dokumentarischen Datum »Am 19. Oktober 1814«. Mit einer tiefschürfenden Untersuchung »Brahms als Lyriker« hat Max Kalbeck den Brahms-Band geschmückt. Aus der Fülle der von Haydn 1791—92 in London herausgegebenen schottischen Volkslieder hat Eusebius Mandyczewski zwölf der schönsten für die Erfordernisse unserer Zeit bearbeitet. Den Partituren hat die Universal Edition die einzelnen Stimmen der Violine, des Violoncells und des Gesanges beigelegt. Die Ausstattung der einzelnen Bände entspricht dem Wert dieser Kostbarkeiten.

Bernhard Schuster

OSCAR FISCHEL: *Das moderne Bühnenbild,* 142 Seiten Quart mit 146 Abbildungen und 8 Farbtafeln. Verlag: Ernst Wasmuth A.-G., Berlin 1923.

Dieses Buch will der Anschauung dienen. Es will denen die Augen öffnen, die noch fern stehen den Bestrebungen des modernen Theaters, im Bühnenbild den Stimmungsgehalt eines Stückes zusammenzufassen, den Musik, Wort und Geste allein nicht auszudrücken vermögen. Wer dieses Buch durchblättert, wird dem schon Geleisteten seine Bewunderung nicht versagen können und sich an der verständnisvollen Auswahl der Abbildungen freuen. Sind doch gerade solche Dekorationsentwürfe und Figurinen nur für den Tag geboren und werden selten, es sei denn, daß sie auf besonderen Theaterausstellungen, wie sie jüngst in Amsterdam, München und London veranstaltet wurden, einem größeren Kreis bekannt gemacht werden. Der Herausgeber hat nicht bei den deutschen Grenzpfählen Halt gemacht, sondern das Gute geholt, wo immer er es fand. Auch die jüngsten Richtungen, die hauptsächlich von russischen Künstlern hervorgerufen wurden, konnten berücksichtigt werden. So gibt das Buch ein übersichtliches Bild der Theaterdekoration seit 1900 in Europa, soweit sie Wesentliches zu sagen hatte, und man darf mit dem Herausgeber hoffen, daß bald die Zeit der Experimente hinter uns liegt und uns dann das künstlerisch einheitliche Theater beschert wird, das so lange verloren war.

Richard Wanderer

ARTHUR NIKISCH. *Leben und Wirken.* Herausgegeben von *Heinrich Chevalley.* Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Ein Buch des Gedenkens an Arthur Nikisch, mit Beiträgen aus anerkannten Federn, kann seinen Wert haben — und dieses umfangreiche Gedenkwerk hat auch einen nicht zu gering zu bemessenden Wert. Doch der liegt leider nicht in dem Hauptabschnitt, einer

Nikisch-Biographie von *Ferdinand Pfohl.* Was darin auf 126 Großoktavseiten gesagt ist, stellt sich eher als ein Nikisch-Film dar als eine vom Wesen des Künstlers aufschlußreich sprechende Abhandlung. Mit großer Treue ist jedes Datum im Leben Nikischs verzeichnet, wird jede der zahllosen Reisen des Künstlers, wird sein Entwicklungsgang verfolgt, und es fehlt nicht an vielen, allzuvielen Zitaten aus der Presse, die Nikisch vierzig Jahre lang feierte. Jedes Programm, das er im Auslande dirigiert hat, ist notiert und manchmal sind die Inschriften von den Schleifen seiner Lorbeerkränze in eine Darstellung verflochten, die nur durch ihre bedingungslose Hingabe an ein künstlerisches Ideal entschuldbar und dabei von Ungenauigkeiten nicht frei ist. Ein historisches Kompendium für den, der einmal die Geschichte des deutschen Musiklebens schreiben wird, gebettet in üppig wuchernde Ausbrüche der Verehrung und Anbetung, die um so mehr hätten eingeschränkt werden können, als Nikisch uns allen heute noch nahe ist wie ein Lebender, dessen Wirken noch lange nachzittern wird an allen Stätten, wo man sich um diesen Künstler als um ein seltenes Wunder scharte. Doch das *Wesentliche* einer wahrhaften Lebensdeutung, die künstlerische und geistige *Erkenntnis* des Phänomens Nikisch — dieses Wesentliche fehlt der Pfohlschen Darstellung völlig; und wo es einmal flüchtig gestreift wird, da treibt der Verfasser recht bequem auf den Wogen einer aus dem sogenannten deutschen Blätterwalde überkommenen Wald- und Wiesenphraseologie. Und ist es nicht — um eins von vielen Beispielen zu nennen — trostlos, wenn etwa bei der Erwähnung der Nikisch-Gedenkfeier in Berlin von J. v. Raatz-Brockmann gesagt wird, er habe in den »Vier ernsten Gesängen« von Brahms »seine bemerkenswerte künstlerische Gestaltungskraft bedeutungsvoll entfalten« können?! Solche Geschmacklosigkeiten hätten immerhin gestrichen werden *müssen.*

Doch, um es noch einmal anders zu sagen: ein Buch der Liebe zu einem großen Toten — und um ein solches handelt es sich hier ja — darf seine Schwächen haben. Um so deutlicher hebt sich davon das ab, was in diesem Werk gut und ausgezeichnet ist: der Essay über Nikischs Dirigierkunst vom Herausgeber *Heinrich Chevalley.* Wichtig für den Geschichtsschreiber ist dann der genaue Überblick über die Gewandhauskonzerte unter Nikisch (1895 bis 1922) von *Stanislaw Stražnicki.* Erinnerungsblätter von Frau *Luise Wolff, Helmuth Freiherrn Lucius v. Stoedten, Donat Danielson* und *Albert van Raalte* legen in mehr oder weniger persönlicher und unterhaltsamer Weise Zeugnis für Nikisch als Menschen und Künstler ab. Eine verschwenderische Fülle von durchweg vorzüglichen Bildreproduktionen und Faksimilebeilagen bilden einen sehr wertvollen Rahmen zu dem besseren Teil des Werkes, das als Ganzes den Anfang zu einer später einmal notwendig werdenden Nikisch-Monographie darstellt.

Hans Teßmer

SIEGFRIED OCHS: *Geschehenes, Gesehenes.* Mit Bildern und Faksimilen. 420 S. Verlag: Grethlein, Leipzig und Zürich.

Was uns Siegfried Ochs von seinem Leben berichtet, liest sich so leicht und fließend, so hübsch und anschaulich, daß man nur immer »mehr« ausrufen möchte. In anspruchslosem Gewande zieht da ein Stück Musikgeschichte der letzten 40 Jahre an uns vorüber, dazu manches Gesellschaftliche, Landschaftliche — alles reich gewürzt mit Scherzen und Anekdoten. Ochs hat viel erlebt, die großen Musiker sind ihm fast alle näher getreten, wenn auch keiner so nahe wie Hans v. Bülow, von dem er mit inniger Liebe berichtet. Wichtig sind die Beziehungen zu Bruckner, Hugo Wolf, Brahms, vor allem die Studienzeit an der Kgl. Hochschule mit jenem köstlichen Briefe, den E. Rudorff an die Eltern Ochsens über ihren ungeratenen, weil allzu modern gerichteten Filius schreibt. Wer aber alles miterlebt hat, weiß, daß Ochs eher mildert als verschärft. Und doch — wieviel herbe Urteile fallen so nebenbei: über die Berliner Kritik, über München, Wien, über Bruch, Gernsheim, Ehrlich, vor allem über gewisse Berliner Musikzustände, wobei Ochs nicht ohne berechtigte Bitterkeit die Gründe berührt, die ihn zwangen, seinen Philharmonischen Chor aufzulösen. Wenn er dabei die heutigen Musikagenturen geißelt und ihnen ihren Stammvater Hermann Wolff als leuchtendes Vorbild entgegenhält, so möchte ich bemerken, daß Wolff, bei allen persönlichen Talenten, doch der gefährliche Urheber dieses Kunstgeschäftes war und den weniger begabten Nachfolgern die Wege gewiesen hat, die das Konzertwesen zum heutigen Unwesen hinabführten.

Wenn ich nun als griesgrämlicher Historiker einige Randstrichelchen machen muß, so geschieht es mit dem Bedauern, daß der Me-

moirenschreiber, der sich auf sein Gedächtnis verläßt, den Irrtümern nicht entgehen kann. Da ist es besonders auffallend, daß Ochs seine erste Bekanntschaft mit Hugo Wolf von einer Notensendung herleitet, auf die dann Wolfs Ankunft in Berlin Januar 1894 folgt. Dann sei Wolf noch ein zweites Mal nach Berlin gekommen. Aber das ist doch ganz unrichtig! Wolf war zum ersten Mal März 1892 mehrere Wochen in Berlin, Ochs hat das ja gewußt, ihn auch damals schon kennen gelernt. So täuscht das Gedächtnis!

Karl Klindworth hatte nicht nur einen ad hoc zusammengestellten, sondern einen zehn Jahre bestehenden Chor, sonst hätte er ja nicht die Missa Solemnis und jene ausgezeichnete Aufführung des Berliozschen »Faust« machen können, zu dem auch die Sänger von Volbach in zahlreichen Proben geschult waren. — Daß Hermann Levi in München noch in seinen letzten Jahren auf Wühlereien und Hetzereien gestoßen, ist mir völlig unbekannt; meines Wissens wurde er von allen Kreisen verehrt und stand, von Possart gestützt, wie ein Alleinherrscher da. — Man darf doch nicht sagen, daß die Berliner Hofoper »Jahrzehnte hatte vergehen lassen«, ohne Wagners »Ring« aufzuführen, bis Angelo Neumann ihn im Viktoria-Theater darstellte. 1876 war das Werk in Bayreuth ja zuerst gegeben worden, also handelte es sich um fünf Jahre; auch war der »Ring« inzwischen nicht »bereits an den meisten Bühnen«, sondern nur in München und Leipzig gespielt worden.

Doch genug: ich möchte in den Augen meines Freundes Ochs nicht schließlich noch als Beckmesser dastehen. Wenn die Lebenserinnerungen ihre zweite Auflage erleben, so lassen sich leicht die kleinen Irrtümer ausmerzen. Aber etwas anderes möchte ich anregen: daß Ochs seine langjährigen Erfahrungen in der Leitung eines großen Chores in einem musikpädogogischen Werke niederlege, das, als ernstes Gegenstück zu den heiteren Memoiren, unsere künftigen Chorleiter belehrt, wie sie in den Fußstapfen eines Siegfried Ochs weiterschreiten sollen. *Richard Sternfeld*

JULIUS KAPP: *Das Opernbuch.* Verlag: Hesse & Becker, Leipzig.

Kein bloßer neuer Opernführer soll dieses stattliche Buch sein. Kapp will damit vielmehr eine Geschichte der Oper und zugleich einen musikalisch-dramatischen Führer durch die Spielplanopern gegeben haben. Soweit man den Anspruch auf Gemeinverständlichkeit erhebt, ist der erste Teil wirklich anerkennenswert gelöst. Das Musikgeschichtliche wird in plausibeln Zusammenhängen und angenehm lesbarer Form interessant vorgetragen, was man nicht gerade von allen breit ausgesponnenen Musikgeschichten behaupten kann. Im zweiten Teil tritt allerdings das rein Dramatische in den Vordergrund. Mit der Kennzeichnung gelegentlicher Instrumentationseigentümlichkeiten usw., was freilich für den Musikgenießer von außerordentlichem Belang sein mag, ist die musikalische Seite eines »Führers« noch lange nicht erschöpft. Dies für die, welche etwas Derartiges erwarten. Kapp wollte sein Buch ja auch nicht als Lehrbuch aufgefaßt sehen, weit eher als Lernbuch. Diesem Zweck genügt es. Der zweite Teil ist sodann hauptsächlich der Oper nach Wagner gewidmet. In ihm behauptet der Verfasser, sich kein abschließendes Urteil anmaßen zu wollen, weil man das heute noch nicht könnte. Soweit er es vermeidet, die aufgezählten Spielplanopern nach bestimmten Gesichtspunkten zu klassifizieren, trägt er gewiß diesem begreiflichen Umstande Rechnung. Wenn er aber andererseits Puccini eine ziemliche Absage erteilt, was sein Kritiker unterschreibt, und außerdem beispielsweise die Entwicklung des Klangsymbolisten Schreker mit einer recht unabweisbaren Zusage bedenkt, die sein Kritiker nicht unterschreibt, so müssen doch solche Fixierungen seiner einführenden Behauptung gegenüber als buchstäbliche Vorgriffe bezeichnet werden, die sich der Leser, der gern unvoreingenommen bleiben will, nicht unbedingt gefallen zu lassen braucht. *J. Conrad*

GUSTAV BOSSE: *Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1923.* Verlag: Gustav Bosse, Regensburg.

Der dritte Jahrgang des Almanachs bietet, wie die beiden vorigen Gaben, eine bunte Fülle des Anregenden. Dr. *Paul Marsop* hat, wie Bosse mitteilt, als Berater und Mithelfer gewirkt. Ihm verdankt der Almanach die im Mittelpunkt stehende Aufsatzreihe, die das neuere deutsche Musikdrama behandelt: Steinitzer, Specht, Hehemann, Ehlers, Thari und Holl kommen zu Wort, jeder mit einem Thema oder Helden, wie die persönliche Befassung und Vorliebe entschied. Den Auftakt gibt Wagner selber mit der »Anwendung der Musik aufs Drama« (aus dem 10. Band der Gesammelten Schriften), den Abgesang unternimmt Hans Wildermann mit einer »Raum-

reflexion«, die den neuesten Grundsätzen der Ausstattung gilt; doch wirken seine Ausführungen wenig überzeugend, wohl namentlich, weil sie nicht klar genug gediehen sind. Lieber betrachten wir die auch diesmal üppig eingestreuten Bilder Hans Wildermanns, die ein vielseitiges Streben und Können verraten. Einen wichtigen Züricher Brief von Richard Wagner hat Arthur Seidl beigesteuert. Den fünfzigsten Geburtstag Regers berücksichtigt Hugo Holle mit einem warm empfundenen Mahnruf zur Pflege Regerscher Kunst. Über die Undine-Aufführung Orthmanns in Aachen berichtet Reinhold Zimmermann in einem launigen Schreiben an den Geister-Hoffmann, der, unterstützt vom Kater Murr, nicht weniger witzig aus der Oberwelt antwortet (durch das Medium des Dr. Wilh. Matthiessen, München). Der Jugendfreundschaft zwischen Peter Cornelius und Heyse, die Wagners wegen zerbrach, gedenkt der Sohn Professor Karl Maria Cornelius. Armin Knab und W. Al. Kastner steuern zwei stimmungsvolle Erzählungen bei. Gutgewählte ältere Sachen, von Lyser, von Hebbel, Kleist u. a. sind mannigfach eingesprengt. Paul Marsop ist zu beglückwünschen, daß er den Mut fand, im Aufsatz über Konzertüberflutung die Dinge, wie sie heute stehen, beim rechten Namen zu nennen und für den Idealismus einzutreten.

Karl Grunsky

ARTHUR SEIDL: *Die Musik.* Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen. Verlag: C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig.

Es ist zu begrüßen, daß der Dessau-Leipziger Professor Dr. Arthur Seidl ein kunstbildnerisch unentbehrliches Unternehmen fortsetzt, das zu einer für Deutschland beglückenderen Zeit von Richard Strauß ins Leben gerufen und von allen Freunden und Anhängern der Musik, die besonders auch dem Wesen musikalischer Entwicklungsgeschichte ihr Augenmerk widmeten, hoch geschätzt wurde. Mit Band 35 wurde die neue Reihe begonnen, die wie ihre Vorkriegsschwesterreihe sich das Erforschen und Erkennen der *Musik als Ausdruck*, nicht nur im eng begrenzt tonkünstlerischen Sinne also, zum Zielpunkt setzt. Seidls ein wenig geschraubt vorgetragene Geleitrede umreißt das geplante Programm für die nächsten Jahre schärfer als bisher und gibt darum dem Bändchen 35 noch eine besonders aufschlußreiche Bedeutung. Die neuen Bände sind:

MAX STEINITZER: *Zur Entwicklungsgeschichte des Melodrams und Mimodrams.* Mit 8 Bildnissen und 2 Notenbeilagen.

Schon dies neue Eröffnungsthema präzisiert das Beabsichtigte in anschaulicher Weise. Die Auskristallisierung zweier so nahe verschwisterter, musikalisch bedingter Sondergebiete im Rahmen eines kaum mehr als 70 Seiten umfassenden Werkchens setzt mühevolle Schürfungsarbeit voraus, der sich Steinitzer mit beachtlichem Erfolg hingegeben hat. Mehrere Bildnisse und zwei Notenbeilagen tragen zur Verlebendigung bei. Die Blätter wollen insbesondere Vor- und Rückblicke geben und gipfeln in dem weisen Rat für alle die vielen, die sich im Abglanz eines Talentes bewegen, denen es aber an Genie gebricht: Mehr denken und nicht bloß schreiben! Steinitzer hätte auch sagen dürfen: weniger schreiben, viel weniger schreiben; denn nirgends ist diese zeitgemäße Mahnung nutzbringender als in der Gegenwartsmusik.

EUGEN SCHMITZ: *Das Madonnenideal in der Tonkunst.* Mit 7 Vollbildern in Tonätzung und 5 Notenbeilagen.

Die Schrift zeigt, daß es glücklich bis zur Neige erschöpft scheint, dies religiös verklärte Mutterschaftsideal, dem in musikalischer Ehrerbietung nahezu ein Jahrtausend Entwicklung beschert war. Vom Gregorianischen Choral führt uns Schmitz über Palestrina, den Minnesang, Pergolesi bis zu Liszt; Lasso, Bach, Durante und Cherubini fundamentieren die bunte Fülle der Opern, Oratorien, Gesänge und Orgelwerke, die sich immer wieder in der Verherrlichung dieses nach allzu ergiebiger Ausdeutung doch nun naturgemäß verblassenden Ideals die Hand reichten. Letzteres beweist das grundmoderne Empfinden eines Richard Strauß, dem Schmitz unberechtigterweise vorwerfen zu müssen glaubt, daß er dem abgegriffenen musikalischen Madonnenkult nicht *einmal* gehuldigt habe!

KARL GRUNSKY: *Das Christus-Ideal in der Tonkunst.* Mit 11 Vollbildern in Tonätzung und 3 Notenbeilagen.

Gewiß, die Entwicklungsgeschichte auch dieses weitverzweigten christlichen Ideals mußte einmal geschrieben werden. Grunsky besorgte das mit dem ihm eigenen Fleiß und der Gründlichkeit eines deutschen Musikdeuters von Bedeutung. Der Doppelband stellt würdig ein umfassendes Seitenstück zu den vorigen,

Schmitzschen Untersuchungen dar. Der Verfasser beweist die Abhängigkeit aller bisherigen Tondichter vom Gange allgemeiner Meinung über Jesum und wünscht eine Neugestaltung seines musikalischen Sinnbildes, eines Begriffes, der heute kaum noch imstande ist, der Kunst dieses Jahrhunderts eine entscheidende Wendung zu geben.

J. Conrad

MUSIKALIEN

WALTER GIESEKING: *Bearbeitungen von fünf Liedern von Richard Strauß für Klavier.* Verlag: Adolf Fürstner, Berlin.

Walter Gieseking hat fünf Lieder von Richard Strauß in freier Bearbeitung für Klavier herausgegeben. Er, der Vielseitigsten einer, der ebenso überzeugungsvoll Beethoven spielt, wie er für Pfitzner hier, für Debussy dort und für alle jüngste Klavierkunst eintritt, hat jüngst mit einem eigenen Kammermusikwerk auch als Komponist Erfolg gehabt. So geht man nun an diese Bearbeitungen heran mit der Hoffnung, in ihnen die Welt Straußens in neuer Beleuchtung zu erblicken — und ist sehr enttäuscht. Was hätte aus diesen fünf Liedern, den bekanntesten von Strauß, werden können!

Franz Liszt, der »Fürst des Klaviers«, ein Symbol seines Instrumentes, zeigte, wessen ein Genie imstande ist, wenn es sich mit dem Werk eines Genies befaßt, er zeigte, wie tief und innig ein produktiver Nachschaffender seine Seele in die Gedankenwelt eines anderen versenken kann, und was aus solcher Verbindung entsteht. Lange Zeit verdankte Liszt seine Volkstümlichkeit nur seinen Transkriptionen, unter denen die der Schubertschen Lieder die reizvollsten sind. Es ihm gleichzutun, wird keinem gelingen, doch den Weg, den er wies, hätte Gieseking auf seine Art versuchen sollen. Er begnügte sich indessen, die beliebtesten Lieder des erfolgreichsten Tonsetzers unserer Tage auszuwählen und sie, getreu dem Original, bloß mit Einbeziehung der Singstimme und des Textes, in einen bequemen Klaviersatz zu bringen.

Was wurde damit erreicht? Populärer als die Lieder »Ständchen«, »Heimkehr«, »Freundliche Vision«, »Winterweihe« und »Schlechtes Wetter« ohnehin schon sind, können sie durch immerhin schwierige Klavierübertragung nicht mehr werden, und sollen es auch nicht. Etwas anderes aber, sicher unbeabsichtigt, tritt hervor: sie sind gänzlich äußerlich geworden, denn man merkt nun deutlich ihre flächenhafte Zeichnung, ihren durchaus nicht tiefen lyrischen Gehalt, ihre gewollt leichthändige Erfindung; fatale Ergebnisse, die nur zu oft durch Vortragskünste guter Sänger den meisten verborgen blieben.

Daß Gieseking nicht den Mut hatte, wirkliche Paraphrasen über diese Lieder zu schreiben, ist sehr zu bedauern. Dazu hätten sie stärkste Anreger sein müssen. Gerade das hatte man von ihm erwartet, und welchen Dank hätte er damit geerntet! So weiß man wirklich nicht viel mit diesen »Freien Bearbeitungen« anzufangen, die weder frei, noch Bearbeitungen, die bloß Klavierauszüge ohne jede eigene Physiognomie sind. Verwundert fragt man sich: wozu?

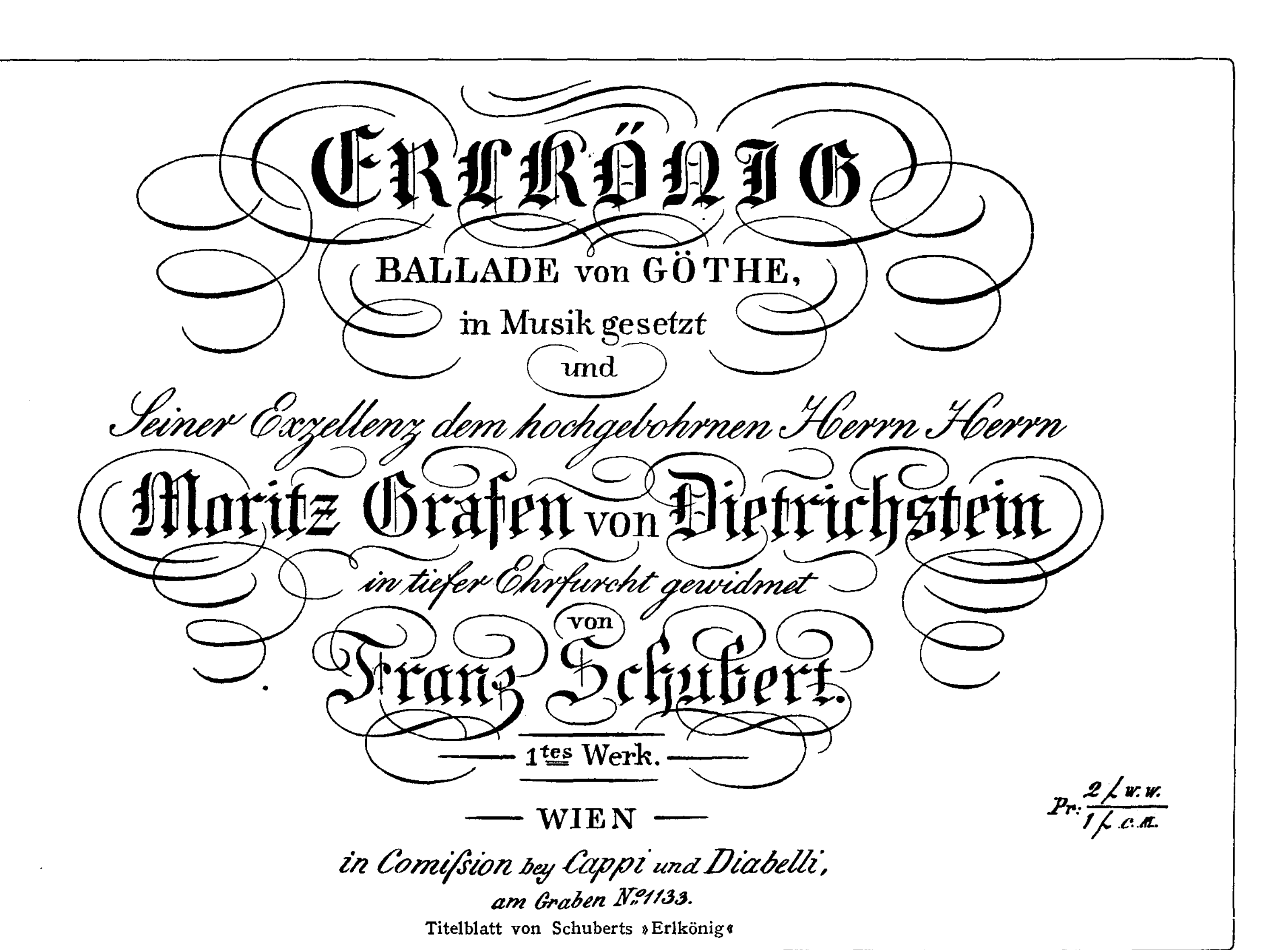
Carl Johann Perl

GIACOMO BENVENUTI: *XXXV Arie di Vari Autori del secolo XVII a una voce con accompagnamento di pianoforte, raccolte a cura di Edizioni Ricordi.*
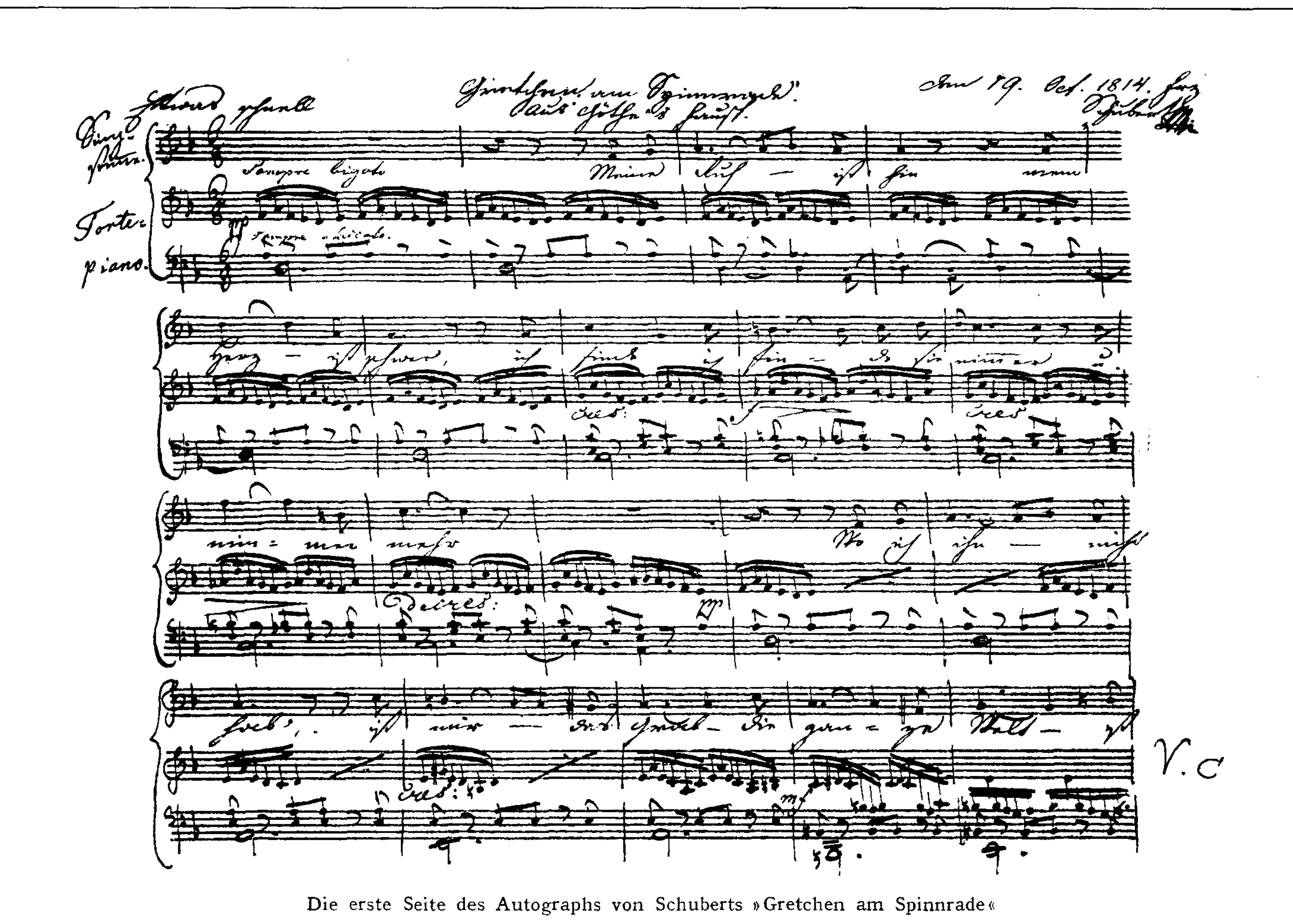
MAFFEO ZANON: *30 Arie antiche della Scuola Napoletana.* Edizioni Ricordi.

So wie man Köstlichkeiten der Renaissance auf dem Gebiete der bildenden Kunst sich hinstellt und sie mit ewig neuen Augen bewundert, so sollte man diese alten, im Grunde gar nicht alten italienischen Arien sich immer wieder vornehmen und sie als ein Feinschmecker erlesensten Stils genießen.

Eigentlich müßte man fast alle Stücke nennen und loben. Doch seien wenigstens einige genannt. Da sind zart angelegte Nummern vom Pietro Andrea Ziani (1630—1711), der nicht weniger als 23 Opern geschrieben. Mit welcher »modernen« Leichtigkeit ist da der Sechsachteltakt in »Miei pensier, datevi pace« gehandhabt! Da ist ferner der bewegte gesangslustige Ludovico Busco, von dem ich im Riemann leider nichts finde und der wahrscheinlich in Busco, einer Stadt in der italienischen Provinz Coneo geschaffen hat. Wie eine schöne Geige jubiliert die Arie »Bionda, bionda Clori«! Lorenzo Gregori (1688—1742), der zuerst die Benennung »Concerto grosso« anwendete, ist mit lustigen Minuettos und Bourrés in französischem Stile vertreten. Man merkt es seiner etwas steifen und gezierten Manier an, daß er auch Theoretiker war. Von Frescobaldi (1583—1643), der als Organist der Peterskirche keinen Rivalen hatte, lernen wir drei wundervolle Arien in zum Teil breiter rezitativischer Art kennen, von Francesco Rasi, von dem man sonst nichts weiß, vier gefestetere stillere Arien und



Titelblatt von Schuberts »Erlkönig«



Die erste Seite des Autographs von Schuberts »Gretchen am Spinnrade«

vom berühmten Monteverdi ein Prachtstück von Madrigale, eine Bravournummer für jeden guten Künstler: »Con che soavita, labbra adorate«.
Aber wer sagt uns etwas von Domenico Manzolo, von dem der verdienstvolle Herausgeber, der wahrhaft »a cura« ausgewählt und redigiert hat, sechs Arien bringt! Da sang ein wundervoller Musiker in die Lüfte und Herzen seiner Zeit hinein und singt und klagt heute noch — und niemand weiß etwas von ihm zu sagen. So ist die undankbare Welt.
Schwerer macht es sich schon Zanon, indem er seine 30 antiken Arien mit kleinen Lebensbeschreibungen der Komponisten versieht. Er bringt 12 größere und kleinere Meister des 17. und 18. Jahrhunderts. Welch ein Unterschied zwischen diesen Musikern und jenen der 35 Arien des 16. Jahrhunderts! Es ist unglaublich, wie sich die Zeit Botticellis und Michelangelos dort widerspiegelt, während hier der elegantere und leichtsinnigere Geist Mozarts sich bereits ankündigt — in dem flotten Jomelli, dem zierlichen Astorga, dem präziösen Piccini und all den anderen koketten Leuten, die schon zu uns herüberschielen. Cimarosa, der vielbewunderte, stirbt 1801 und zwölf Jahre später wird schon Verdi (auch Wagner) geboren. Und so ist nur ein Sprung von 1500 bis 1900. Aber an der Hand unserer 65 Arien machen wir ihn in begeistertem Fluge mit und erleben dabei die schönsten Wonnen. *Arno Nadel*

WILHELM MIDDELSCHULTE: *Chromatische Fantasie und Fuge für Orgel.* Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

Wer Middelschultes frühere in erster Linie auf hohe kontrapunktische Künste und harmonische Kaleidoskopik gestellte Orgelwerke kennt, wird über die fast Bachische Tiefe und Wärme dieses neuesten Werkes des Deutschamerikaners freudig überrascht sein. Das thematische Material, wohl absichtlich an Bachs chromatisch absteigenden basso ostinato aus »Weinen, Klagen« anklingend, wird, zuerst im männlich trotzenden Präludium eingeführt, in einer kraftvollen Fuge entwickelt, die in breitem, kühn gefärbtem Harmoniestrome ausmündet. Die technischen Schwierigkeiten sind im Vergleich zum Inhalt des Werkes als nur mäßig zu bezeichnen: ein Grund mehr, es ernstgerichteten Organisten wärmstens empfehlen zu können.
Ernst Schnorr v. Carolsfeld

N. O. RAASTED: *Zweites Quartett (d-moll), op. 19.*
J. L. EMBORG: *Viertes Quartett, op. 42.*
OTTO BESCH: *Mittsommerlied, Musik für vier Streichinstrumente in einem Satz.* Sämtlich im Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Noch lange nicht frei vom Schulmäßigen, zeigt Raasteds Quartett doch ansehnliche formale Begabung. Schablonenhafte Nachahmungen, besonders zu Beginn des durch scharfe Zäsur angekündigten Durchführungsteils im Eingangssatz, werden sich in Hinkunft wohl vermeiden lassen, reichere Zulassung des sogenannten »Lagenspiels« der Primgeige zur Erzielung sinnlicherer Klangfarbe sowie strengere Selbstkritik bei Themenwahl werden sich mit zunehmender Reife von selbst einstellen. So bleibt eine gesunde und eigenartige Begabung freundlichst zu begrüßen.
Emborgs Streichquartett zeigt weitaus größere Reife, die sich in preziöser Modulation und — vor allem origineller Rhythmisierung des dritten (Schluß)satzes weist. Ein gesundes Musizieren ist ihm eigen und die nordische Eigenart seiner Themen wirkt durchaus natürlich und ungewollt.
Otto Beschs einsätziges »Mittsommerlied« trägt ein gräßliches Motto von Heinrich Mann: »Müde und bekränzt legte sich der Sommer in das Gras.« Vergeblich suchte ich, durch dieses Motto angeregt, darnach, den Vorgang des »Sich ins Gras Legens« in irgendeiner Partiturzeile zu finden. Als mir dies nicht gelang, atmete ich erleichtert auf und kann nun Otto Beschs Schöpfung als ein lyrisches Stimmungsbild in großer, dreiteiliger Form bezeichnen, das einerseits abgenützte Sextengänge in den Mittelstimmen allzuoft benützt, andererseits aber durch ehrliches Musizieren erfreut. *Robert Hernried*

HERMANN SUTER: *Sextett in C-dur für zwei Violinen, Viola, zwei Violoncelli und Kontrabaß, op. 18.* Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig-Zürich.

Herber im Charakter, und nicht so frisch quellend wie das Streichquartett, aber überall die feinen Künstlerhände verratend, die es im August 1916 zum Abschluß brachten. Nach einer sehr ruhigen und feierlichen Einleitung von 22 Takten setzt das energische rhythmisch eckige Hauptthema des ersten Satzes ein, das später von einem ruhiger fließenden Nebenthema wirkungsvoll abgelöst wird. Von wechselvollen Fahrten erzählt der Satz im

weiteren Verlauf, aber das ganze fesselt mehr das Ohr, als es das Gemüt packt. Dasselbe gilt auch von dem Vivace mit seinem bizarren Hauptgedanken im Siebenachteltakt und seinen kaleidoskopartig wechselnden Bildern in allen möglichen Tonarten. Lichtpunkte sind entschieden vorhanden; aber es ist auch hier mehr mit dem spekulierenden Kunstverstande geschaffen. Freundlichere Bilder läßt uns Suter im dritten Satz der Kanzona (cis-moll) schauen, wobei er in mannigfacher fesselnder Weise den anfangs der Bratsche zugewiesenen Gesang einmal der Primgeige, dann dem ersten Cello überweist, um ihn in der folgenden Umgestaltung dem zweiten Cello und Kontrabaß zu übertragen. In freierer, ausgedehnterer Form verbreitet er sich dann in Des, hier kommt der Dichter mehr zu Worte; in cis-moll zerpflückt der Komponist einen Gedanken in äußerst wirkungsvoller Weise, um dann das Thema in der Umkehrung von harfenartigen Figuren der ersten Violine und weiterhin des ersten Cellos umschwirren zu lassen. In der Schlußveränderung gewinnt er dem Thema, jetzt in Cis-dur, fast orchestrale Wirkungen ab. Den letzten Satz leitet ein Poco sostenuto ein, das von einem frischen Rondo mit einem Schweizer Thema abgelöst wird und dem Ganzen einen schwungvollen Abschluß gibt. *Martin Frey*

RUDOLF DOST: *Septett für Klavier, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Pauke (Triangel und Tamburin), op. 55.* Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig und Berlin.

Die klanglich reizvolle, wenn auch nicht sehr eigenartige Zusammensetzung der ausführenden Instrumente wäre einer besseren Sache würdig gewesen. Die Erfindung fließt ziemlich spärlich, so wald- und wiesenartig. Was ein richtiges Thema ist, das zeigt sich in der Durchführung. Und hier zeigt es sich nicht. Dem Komponisten ist eine gewisse Gewandtheit, für obige Instrumente wirkungsvoll zu schreiben, nicht abzusprechen, was sich im Variationensatz besonders bemerkbar macht. Der ganze Stimmungsgehalt des Werkes und des Komponisten Begabung scheint aber viel zu leichtfüßig, tänzerisch zu sein (daher auch, wie so oft, am besten gelungen: das Scherzo) und weist in seiner Art auf ein ganz anderes Feld hin, als auf das der ernsten Kammermusik.

N. O. RAASTED: *Drittes Quartett (e-moll) für zwei Violinen, Viola und Cello, op. 28.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Man braucht kein himmelstürmender Neutöner zu sein, um etwas Richtiges zu schaffen. Dieses Streichquartett gebärdet sich sowohl technisch wie harmonisch ziemlich anspruchslos und hat trotzdem etwas zu sagen. Letzteres ist immer ein Vorzug, ersteres in diesem Falle kein Nachteil. Es ist heutzutage schwer geworden, einfach zu sein. Wohl dem, der es noch kann. Über dem ganzen Werk scheint ein Hauch von nordischer Schwermut zu schweben. Am reizvollsten ist das Scherzo.

EMIL BOHNKE: *Quartett (c-moll) für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell, op. 1.* Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin-Leipzig.

Für op. 1 ein merkwürdig reifes Werk. Es sieht so aus, als ob dieses op. 1 schon das Ergebnis einer großen musikalischen Entwicklung wäre. Eine Fülle von köstlichem Themenmaterial, jedes Thema in seiner Art bedeutend. Dies zeigt sich besonders in den Durchführungen und etwas anderes auch noch: die jugendliche Löwenpranke, die in des Verfassers späteren Werken — so um op. 10 herum — schon des öfteren mächtig dazwischenfährt. Dem Komponisten liegt das Energische, das Wuchtige am besten. Deshalb der mächtig angepackte und groß angelegte erste Satz, die prachtvollen Steigerungen und Höhepunkte darin und das rhythmisch prächtig markante Scherzo. Doch findet er, wenn er die Krallen einzieht, für das ruhig Dahinfließende (letzter Satz), für das Zarte (Seitenthema des ersten Satzes) und für das Tiefsinnige (zweiter Satz) auch die richtigen, ergreifenden Töne. Daß er — als langjähriges Mitglied einer erstklassigen Quartettvereinigung — den Streichquartettsatz sowohl klanglich als technisch vollkommen meistert, ist selbstverständlich. Daher kann er ihn auch so ausbeuten und erschöpfen. Das Werk empfiehlt sich von selbst. Warum hört man es so selten?

PAUL JUON: *Litaniae. Tondichtung für Pianoforte, Violine und Violoncell, op. 70.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Ein Trio in einem Satz sozusagen. Organisch durch die Hauptthemen miteinander verbunden, die einen kleinen Scherzoteil einschließen. Alles von des Meisters bewährter Hand, mit vornehmer Thematik, einem dem Titel entsprechenden Stimmungsgehalt und mit fachkundiger Satzkunst geschaffen. Die ganz hervorragende und umfangreiche Kammermusik-

literatur dieses Meisters ist meines Erachtens noch viel zu wenig bekannt und wird leider ebensowenig gespielt.

BERNHARD SEKLES: *Sonate (d-moll) für Pianoforte und Violoncello, op. 28.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Ebenfalls eine musikalische Tat. Der Ausdruck einer bestimmten, charakteristischen Persönlichkeit. Rhythmisch sehr abwechslungsreich und reizvoll. In der Harmonik schwermütig, etwas mystisch, manchmal gespenstisch-spukhaft — was besonders dem in der Ausführung ziemlich schwierigen Scherzo und einigen Variationen des letzten Satzes einen seltsamen Reiz verleiht. Trotz der technischen Schwierigkeiten weniger in diesem Sinne, als eben in der musikalischen Ausdrucksweise wirkungsvoll. *E. J. Kerntler*

MAX SCHEUNEMANN: *»Geschichten aus dem Walde«. Für Violine und Klavier, op. 21.* Rheinischer Musikverlag Otto Schlingloff, Essen.

Der Verfasser nennt dieses Werkchen zwar »Romantische Suite«, aber in Wahrheit ist es nichts anderes als sogenannte Salonmusik, und überdies möchte ich bezweifeln, ob es als solche besonders glücklich seinen Weg machen wird. Denn die Vorzüge der Salonstücke alter Art, ohrenfällige und gefällige Melodik und leicht faßlicher Ausdruck fehlen hier, weil einerseits dem Komponisten wenig einfällt, er aber andererseits durch harmonische Effekte eine fühlbare Unruhe in die fünf Stückchen seiner Suite hineinträgt und es an offenkundiger Nachahmung berühmter Vorbilder nicht fehlen läßt. Als bestes Stück möchte ich den »Einsiedler« bezeichnen, weil hier der romantische Ton ungekünstelter als in den anderen Sätzen erklingt.

MAX SCHEUNEMANN: *Sonate A-dur für Violine und Klavier.* Rheinischer Musikverlag Otto Schlingloff, Essen.

In erfreulichem Gegensatze zu seiner im Äußerlichen steckenbleibenden Romantischen Suite schöpft der Tonsetzer in dem vorliegenden Werk aus dem Innern und weiß dadurch zu fesseln und teilweise sogar mit fortzureißen. Zwar ist auch hier die Erfindung seine schwächste Seite und die Anlehnung an Brahms kaum zu verkennen, aber es zeigt sich doch echt musikalisches Empfinden und eine Gestaltungskraft, die unter Wahrung der Sonatengrundform sich frei und sicher bewährt und durch rhythmische und harmonische Einzelheiten zu interessieren und das an sich spärliche thematische Material gut auszunützen weiß. Als den gelungensten Satz der Sonate, die übrigens nicht eben »geigerisch« geschrieben ist, möchte ich den letzten bezeichnen.

MAX SCHEUNEMANN: *Madonnenlieder im ersten Jahr des Kindes. Für Sopran und Klavier.* Rheinischer Musikverlag Otto Schlingloff, Essen.

Mit der Wahl der acht Gedichte von *Paul Steinmüller* hat der Komponist einen so glücklichen Griff getan, daß ihn mancher Kunstgenosse darob beneiden wird, denn diese Dichtungen vereinen in seltener Vollendung gedankliche Tiefe, lyrische Zartheit und Formenschönheit. Und die schlichte Innigkeit des Dichters hat sich erfreulicherweise zum großen Teil auf den Komponisten übertragen, so daß die Lieder eine um so schätzenswertere Gabe darstellen, als sie für Singstimme und Klavier leicht ausführbar sind. Eine Sängerin, die sie mit reinem Gefühl vorträgt, wird sicherlich einen großen Erfolg damit haben, und auch im musikalischen Hause verdienen sie Eingang zu finden. *F. A. Geißler*

L. DROUET: *62 Etudes pour Flûte soigneusement revus par Ary van Leeuwen.* Verlag: Julius Heinr. Zimmermann, Leipzig und Berlin.

In stattlichem Umfang von mehr als 230 Seiten und tadelloser Ausstattung werden diese wichtigen, ja unentbehrlichen, alle Tonarten berücksichtigenden Etüden geboten. Sie bereiten vorgeschrittene Schüler auf die Orchesterpraxis und das Solospiel vortrefflich vor; eine bessere hohe Schule für die Flötisten dürfte nicht leicht nachweisbar sein.

Wilhelm Altmann

HERMANN KÖGLER: *Vier Lieder von Th. Storm für hohe Stimme, op. 55.* Verlag: Steingräber, Leipzig.

Feingefügte Weisen mit nicht leicht zu bewältigender Klavierbegleitung. Von den Gesängen möchte ich Nr. 3, »Verirrt«, den Preis zuerkennen. Recht bedauerlich ist es, daß »Im Volkston« im ersten Takt eine etwas gekünstelte melodische Linie zeigt. Sonst gäbe ich diesem warm empfundenen Liede den Vorzug. *Martin Frey*

OPER

FRANKFURT a. M.: Die Entscheidung in der Intendantenkrise ist zu ungunsten *Dr. Lerts* gefallen. Das heißt, äußerlich ist alles in Gnaden abgegangen. Doch weint man dem *Direktor* Lert keine Träne nach. Anders steht es mit dem *Regisseur* Lert, der bei allen Einwänden, die gegen Einzelheiten seiner Inszenierungen zu erheben waren, im ganzen doch Nicht-Alltägliches geleistet hat. Direktor und führender Regisseur sind nun zu ersetzen, wobei die Frage offen bleibt, ob im Falle einer Personalunion nicht auch ein Dirigent als künstlerischer Gesamtleiter gewonnen werden kann. Auf rein musikalischem Gebiet fehlt es ja ebenfalls an einer starken und jugendlichen Führung. Dies sei trotz der großen und bleibenden Verdienste von *Rottenberg* gesagt, und mit dem Wunsche, daß der Ehrenanspruch dieses feinsinnigen, mit zunehmendem Alter dem »Betrieb« nicht mehr gewachsenen Künstlers eine Erfüllung finde, die ihn selbst und die breite Gemeinde seiner Verehrer befriedigt. Die bisherige Praxis des wechselseitigen Aneinandervorbeiarbeitens der Direktion und der beiden ersten Kapellmeister muß auf die Dauer zum Ruin führen. Schade, daß der dirigiertechnisch so hoch begabte, nach Temperament und Blut der naiven wie der verfeinerten Sinnenmusik zugeneigte *Eugen Szenkár* uns verläßt. Er fühlte sich hier zu beengt, obwohl seine Position nach anfänglichen (begründeten) Widerständen sich zunehmend befestigt hat. Seine neue leitende Tätigkeit in Berlin (Volksoper) wird erweisen, ob er bei größerer Bewegungsfreiheit sein bisher vorwiegend instinktives Musizieren auch geistig vertiefen kann. Hier hat man für ihn in *Wolfgang Martin* (zuletzt am Stadttheater in Lübeck) einen (Teil?-)Ersatz verpflichtet. Die Eindrücke des vorhergegangenen Gastabends (»Tannhäuser«) waren sehr günstig. Jene große Frage der musikalischen Oberleitung bleibt aber durch diese Verpflichtung selbstverständlich bestehen. Man soll in dieser Hinsicht noch mit Professor Kuper (Petersburg) verhandeln; doch scheint mir, daß wir des uns bisher nur einseitig, dabei allerdings sehr eindrucksvoll bekannt gewordenen Ausländers vorerst nicht bedürfen. So wenig übrigens in diesen Fragen nach unseren Erfahrungen Überstürzung am Platze ist, so wichtig wäre es doch, das jetzige Interregnum nicht allzu lange mehr bestehen zu lassen. Sollte die Stellung des Direktors von der des ersten Regisseurs getrennt werden, so dürfte wohl *Lothar Wallerstein* (Bochum-Duisburg) sich durch seine Gastinszenierung von Goetzens noch immer jungem Lustspiel »*Der Widerspenstigen Zähmung*« das erste Anrecht auf diese Stellung gewonnen haben. Die mätzchenfreie Übersetzung des Partiturbildes in das der Szene war ihm so restlos gelungen, daß diese Neueinstudierung unter der wesentlichen Mitwirkung von *Ludwig Sievert* (Entwürfe) und *Ludwig Rottenberg* zur wirklichen Neubelebung wurde. Ein Hauptanteil am großen Erfolg gebührt freilich der Interpretin der Titelrolle *Else Gentner-Fischer*, sowie ihren darstellerisch ziemlich ebenbürtigen Partnern *Robert vom Scheidt* (Petruchio) und *Richard v. Schenck* (Baptista). Als weitere Neueinstudierung von Belang, zugleich als letzte der außerordentlichen Darbietungen der Spielzeit ist schließlich die vom Schauspielintendanten *Richard Weichert* geleitete Auffrischung der »*Ariadne auf Naxos*« (zweite Fassung) zu buchen. Dr. Weichert steht, wie er schon oft bewies, mit der Musik auf gutem Fuße, und war somit der rechte Mann auf Grund ihm gewohnter Ansprüche an die Darstellung, die Sänger auf das »Spiel« zu dressieren. Das Vorspiel hat dadurch besonders gewonnen, ausgezeichnet auch durch die Leistung von *Emma Holl* als Komponist. In den Hauptrollen boten die ersten hiesigen Darsteller der Ariadne und des Bacchus, *Beatrice Lauer-Kottlar* und *John Gläser*, wiederum hochwertige, wenn auch ein wenig schwächere Leistungen; während die Zerbinetta der *Maria Gerhart* bei aller Beschlagenheit im Ziergesang doch zu matt und zu mechanisch wirkte. *Szenkár* am Pult betätigte seine besondere Einstellung auf die Straußsche Tonwelt nicht mit demselben Erfolg wie bei den Erstaufführungen der »Frau ohne Schatten« oder der (im übrigen von einem reisenden Ensemble vorgeführten) »Josephslegende«; man vernahm wohl das virtuose Spiel der Figuren, nicht aber die seelischen Hintergründe, deren klangliche Existenz und Verbundenheit mit der Farce dieses Werk, soweit es Ton ist, vielleicht doch zum reinsten und feinsten Dokument des Bühnenmusikers Strauß machen. Zerbinetta und Ariadne, die zwei ehrlichsten seiner Gestaltungen; die komplementären reinsten Formungen der zwei Seelen, ach, in seiner eigenen Brust!

Karl Holl

LEMBERG: Es ist wohl merkwürdig, daß in einer Stadt, in der Wolfgang Amadeus Mozart, der Sohn des großen Salzburger Meisters, jahrelang lebte und wirkte und sogar den Vorläufer des jetzigen »Polnischen Musikvereins« den »Cäcilien-Verein« gründete und leitete, keine Mozart-Tradition herrscht, daß die Werke Mozarts keine ständige Heimstätte gefunden haben. Erst am 21. Juni 1923, also 132 Jahre nach ihrem Entstehen, erlebte die »Zauberflöte« ihre erste polnische Aufführung. Der hiesige Gesangspädagoge *Wilhelm Flam-Ptomieński* setzte alles daran, um die Aufführung zu einer erstklassigen zu gestalten und sicherte sich die Mitarbeit des bedeutenden Opernregisseurs *Maximilian Moris* aus Berlin. Moris folgte willig der Aufforderung und brachte eine Vorstellung zustande, die wirklich sehenswert war. Die musikalische Leitung hatte der hiesige Opernkapellmeister *Josef Lehrer* inne, dessen stilgerechte Interpretation sehr viel zum Gelingen des Unternehmens beitrug. Das Orchester spielte sehr gut, die Chöre und Ensembles gingen tadellos. Von den Darstellern (sämtlich Schüler des Leiters Ptomieński) waren besonders zu nennen die Damen *E. Tomaszewska-Skórska* (Pamina) und *A. Kitschmann* (Königin der Nacht) sowie die Herren *J. Romanowski* (Sarastro), *A. Feler* (Tamino), *J. Kronik* (Sprecher), *M. Windheim* (Monostatos). Ein besonderes Kapitel gebührt dem Darsteller des Papageno Herrn *Hermann Horner*, der ebenfalls als Schüler des genannten Pädagogen schon seit 3 Jahren an der hiesigen Oper wirkt und eben jetzt eine Berufung nach Breslau und für die übernächste Saison an die Staatsoper in Berlin erhielt. Sein Papageno war sowohl szenisch wie auch gesanglich sehr gut ausgearbeitet und brachte ihm viel Beifall ein.
»Die Zauberflöte« (wohlgemerkt als Schüleraufführung) konnte viermal bei ausverkauftem Hause wiederholt werden und brachte sowohl den Ausführenden wie auch Veranstaltern viel Ruhm und Ehre. *Alfred Plohn*

PETERSBURG: Unsere Opernverhältnisse sind ein recht unerfreuliches Kapitel. Allerdings unter den heutigen schwierigen Verhältnissen ist es nicht leicht, den arg verfahrenen Karren auf das rechte Gleis zu bringen. Es handelte sich in der Hauptsache um Neuaufführungen alter guteinstudierter Werke (darunter eine höchst bemerkenswerte »Auferstehung« der Aida, musikalisch glänzend von Emil Kuper durchgeführt, Tannhäuser mit Terschoff, Lohengrin mit Sobinoff). Die musikalisch interessantesten Darbietungen waren Neueinstudierungen im Ballett: »Petruschka«, »Der Marchevogel« von Strawinskij, »Nußknacker« von Tschaikowskij. *Eugen Braudo*

REMSCHEID: Die neu eingerichtete Oper unseres Schauspielhauses kann befriedigt auf das erste Jahr ihres Bestehens zurückblicken. Neben den üblichen Werken der Spieloper wie Lortzings Waffenschmied, Undine, Wildschütz erregte der Versuch, Beethovens Fidelio auf der Stilbühne wiederzugeben, Aufsehen. Der Charakter des Werkes harmonierte trefflich mit den Farben und der Linienführung der Szenerien. Noch wertvoller erschien eine stilisierte Hoffmanns Erzählungen-Aufführung. Der übersinnliche Grundton der phantasievollen Handlung war durch die Eigenart der Szenerie wundervoll vertieft. Als künstlerischer Erfolg des Ensembles darf Figaros Hochzeit gebucht werden. Die zweifelhaften Erzeugnisse des italienischen Verismo wie Cavalleria rusticana und Bajazzo, außerdem d'Alberts Tiefland waren Zugeständnisse an das Publikum, die materieller Prinzipien halber beachtet werden mußten. Anerkennung verdient eine liebevolle Pflege der klassischen Operette. — Große Verdienste erwarb sich Kapellmeister *Theodor Hausmann*, der das etwas verwahrloste Orchester zu einem rhythmisch und dynamisch gefügigen Tonkörper erzog. Intendant *Müller-Multa* schuf die jeweiligen Dekorationen in phantasievoller Eigenart und Wahrung fein stilisierter Linienführung und Farbengebung. Als Hauptvertreter der einzelnen Fächer seien *Else Rothe-Huth*, eine besonders darstellerisch hochentwickelte Hochdramatische, *Maria Schüfer*, eine talentvolle Anfängerin (Koloratur und jugendlich dramatisch) *Rose Punzer*, eine hoffnungsvolle Soubrette, *Gustav Deloor*, der stimmbegabte lyrische Tenor, genannt. — Schon jetzt kann gesagt werden, daß die Aussichten für das kommende Spieljahr günstig sind. Gedacht ist u. a. an »Zauberflöte«, »Don Juan«, Pfitzners »Armen Heinrich«. *Hans Jacobs*

KONZERT

DARMSTADT: Den Schluß der diesjährigen Konzertsaison bildete in den Tagen vom 15. bis 25. Juni ein sechstägiges *Musikfest*,

zu dessen Veranstaltung sich die Direktion des Hessischen Landestheaters und unser einziger gemischter Chor, der *Musikverein*, zusammengetan hatten. Es stand unter Leitung unsrer beiden Kapellmeister, Generalmusikdirektor *Michael Balling*, der die vier ersten, und *Josef Rosenstock*, der die beiden modernen Konzerte leitete, und wurde dadurch zu einem Ereignis für Darmstadt, daß es mit Ausnahme von Beethoven und Brahms ausschließlich lokale Neuheiten brachte. Der musikalische Horizont unseres Publikums, soweit es guten Willens war, wurde dadurch nicht unwesentlich erweitert. Den Höhepunkt des Festes bildete *Mahlers* zweite Sinfonie, für deren Einführung in Darmstadt die fortschrittliche Presse jahrelang hatte kämpfen müssen und die nun die Hörer im ersten Anlauf im Sturme mit sich riß. Die relativ beste Leistung war *Bruckners* Neunte, die wir gleich der f-moll-Messe im Februar dieses Jahres der Initiative Ballings, des für Bruckner besonders beanlagten Interpreten, zu danken haben. *Pfitzners* Kantate »Von deutscher Seele« enttäuschte, trotz herrlicher Einzelheiten, als Ganzes die etwas zu hoch gespannten Erwartungen. *Beethovens*Neunte hat hier früher unter Weingartner schon begeisterndere Aufführungen erlebt; bezeichnend für den Konservativismus der Darmstädter ist, daß sie die höchste Einnahmeziffer des gesamten Theaterwinters (!) erzielte. Sämtliche Solopartien der vier Abende waren mit Kräften des Landestheaters besetzt, mit Ausnahme der Darmstädter Altistin *Poldi Heyl*, des Frankfurter Bassisten *Joh. Willy* (Beethovens Neunte), der Kölner Pianistin *Irmgard Gorges* (Beethovens Chor-Fantasie) und des vielverheißenden Dresdener Geigers *Max Strub*, der sich mit Brahms' Violinkonzert op. 77 glänzend hier einführte. Leider mußte man bei diesen Massenaufführungen (das Orchester war um ein Drittel verstärkt) akustisch wieder sehr schmerzlich empfinden, daß es Darmstadt an einem richtigen Konzertsaal gebricht; der von dem Unterzeichneten propagierte, dem Entstehen nahe Bau eines Festhauses ist durch den Krieg vereitelt worden. — Das zweite Drittel des Festes war — eine Sensation für Darmstadt — ausschließlich den *Modernen* gewidmet und brachte uns zwei *Uraufführungen:* des Darmstädter *Wilhelm Petersens* dreisätziges Streichquartett in G-dur, das nach Charakter, Aufbau und formaler Gestaltungskraft einen sehr guten Eindruck machte, und eine Tanzsuite op. 28 für zehn Soloinstrumente von *Paul Hindemith*, etwas düster im Grundzug und stark von der Reflexion beeinflußt, in der kraftvollen Erfindung aber wieder von der hohen Begabung dieses Komponisten zeugend. Recht problematische Eindrücke — trotz genialer Ansätze — hinterließ das völlig atonal gehaltene Streichquartett in einem Satz op. 6 von *Ernst Křenek*, während *Felix Petyreks* zwei Kammermusiklieder für Sopran auf Texte von Richard Schaukal: »Spät« und »Der Wind« in ihrer prägnanten Tonmalerei und glücklichen Stimmungsschilderung recht gefielen. Am letzten Abend hörten wir noch die Kammersinfonie von *Arnold Schönberg*, die viel Widerspruch fand, sowie *Franz Schrekers* Kammersinfonie, die dem Feste einen klangüppigen Abschluß gab. Ausführende der beiden modernen Konzerte, die auf sehr geringes Verständnis stießen, waren die ersten Musiker unseres Landestheaterorchesters und unsere jugendlich-dramatische Sängerin Fräulein *Fanny Cleve*, die tags darauf im *Richard-Wagner-Verein* unter Triumphen aller Art von Darmstadt Abschied nahm, um nach Köln zu gehen. *H. Sonne*

FRANKFURT a. M.: Einige wichtige Kammermusiken und Vokalkonzerte sind hier nachzutragen. *Licco Amar* brachte mit seinen Spielgenossen *W. Caspar*, *P. Hindemith* und *M. Frank* am Ende der Spielzeit noch drei neue Werke heraus. Dabei bot das erste *Streichquartett im Vierteltonsystem* von *Alois Hábà* kaum eine der erwarteten Überraschungen. Womit gegen die Möglichkeiten neuen Ausdruckes durch Einbeziehung des Vierteltonschrittes in unsere Tonwelt natürlich nichts gesagt sei. Man mag sich angesichts dieses ersten, als solcher sicher bedeutungsvollen Versuches ebenso vor billiger Krittelei wie vor übereilter Fanfare hüten und mit Teilnahme die bereits von einigen Köpfen getragene Entwicklung abwarten. Unbedingt Positives ist auch von *Paul Hindemiths* jüngstem *Streichquartett* (op. 22) nicht zu berichten. Gewiß, die Komposition zeigt wiederum Blut und Handwerk. Sie zeigt aber auch an gewissen mechanisch behandelten Partien und an gewissen Koketterien mit der Exotik die Gefahren einer Begabung, der sozusagen alles leicht von der Hand geht und innere Regulative noch nicht in genügendem Maße eignen. Noch deutlicher zeigen sich diese Gefahren in der von *Hermann Scherchen* vorgeführten *Kammermusik Nr. 1*, in der Hindemith die

Fratze dieser Zeit mit einer Sicherheit und Intensität aufklingen läßt, die einer besseren Sache wert wären. In beiden Aufführungen gab es noch je eine weitere Neuschöpfung zu hören. Bei Scherchen: die siebensätzige *Kammersuite* für elf Instrumente op. 32 von *Erwin Lendvai*, eine vielfarbige, sorglich bemusterte Klangtapete von kunstgewerblichem Wert. Bei Amar: das *Streichquartett* op. 16 von *Philipp Jarnach*, voll feiner melischer Lineatur, doch von einer Breite, die nach der einleitenden Fantasia sacra die Aufnahme des folgenden Allegro molto vivace kaum mehr zuläßt. Neue *Frauenchöre* hörte man bei *Margarete Dessoff*. Ein gequältes und zerstücktes *Ave Maria* von *Werner Wolff*; von *Gustav Jenner* brahmsisch bearbeitete schöne Volkslieder; fein geformte und gefärbte *Kinderverse* (nach Paula Dehmel) von *Hans Gál* und desselben Autors hier schon öfter vorgeführte *Phantasien nach Gedichten Tagores*, in denen die Freude an der Farbe überwiegt. Der Dessoffsche Frauenchor sang mit der gewohnten hohen Disziplin. Ob wohl zum letztenmal? Wir hoffen, daß dieser von der gemeinen Not schwer bedrohte wirklich erste Frauenchor Deutschlands noch Mäzene finde, die ihm das Leben retten. Trotz jener Not treten doch auch wieder neue Vereinigungen in die Bahn wie der *Maerzsche a-cappella-Chor*, der unter *Gustav Maerz* mit einem stilechten Vokalprogramm des 16. und 17. Jahrhunderts erfolgreich debütierte, wobei *Maurits Frank* und Gemahlin mit Gambe und Cembalo ebenso stilvoll zwischenein musizierten. Kehraus der Spielzeit! Was wird die nächste bringen? Wir erhoffen viel von *Scherchen*, dessen Persönlichkeit im *Museum* bisher zwar noch nicht zu voller, aber doch sehr verheißungsvoller Auswirkung gekommen und uns Zukunftsfrohen durch die (an anderer Stelle beschriebene) Kammermusikwoche »Neue Musik« besonders wert geworden ist. Wir erwarten auch einiges vom *Orchesterverein* und seinem Sinfonieorchester, das nach der (gegen Widerstände des städtischen Steuerfiskus durchgesetzten) Gemeinnützigkeitserklärung nunmehr auf rein künstlerischer Grundlage arbeiten kann. *Karl Holl*

FREIBURG i. B.: 2. *Oberbadisches Musikfest*. Im Gegensatz zu seinem Vorgänger vom Jahre 1910 mußte das 2. Oberbadische Musikfest mit seinen Mitteln haushalten. Den Hauptanreiz des von der Leitung des festgebenden *Chorvereins* aufgestellten Programms sollte die Ur- oder Erstaufführung moderner Werke bilden. Unter diesen standen Kompositionen des Schweizers *Carl Futterer* im Vordergrund, fein gefühlte Lieder für Solostimme und für gemischten Chor mit Begleitung des Klaviers oder einzelner Instrumentengruppen, humorvolle Orchestervariationen »Hans im Glück« und eine etwas gezwungen anmutende Vertonung der Spittelerschen Ballade »Die Falkenjagd« für Chor, Soli und Orchester. Aus dem Manuskript hörte man von *Siegfried Krug* ein gewollt modernes Streichquartett in c-moll und einen »Totenmarsch« für großes Orchester, dem bei beachtenswertem thematischen Material Architektonik des Aufbaues mangelt. Kleine Klaviersachen von *Heinz Munkel*, vom Komponisten selbst gespielt, ließen aufhorchen. Älteren Datums ist der erstaufgeführte schwungvolle »Hymnus der Liebe« von *Heinrich Zöllner* für gemischten Chor, Baritonsolo und großes Orchester. Auffallen mußte, daß die bedeutenden einheimischen Tondichter Julius Weismann und Franz Philipp mit Werken nicht vertreten waren. Durch solistische Mitwirkung machten sich verdient: *Johanna Herre* von der Dresdener Staatsoper in einem Liederabend, die Altistin *Magda Strack* aus Bern, *Berta Gunderloch* (Sopran) aus Freiburg i. B. und *Karl Kamann* vom hiesigen, jetzt vom Nürnberger Stadttheater. Mit Chor und Orchester, die mit kleineren Chören, mit früher vom Verein aufgeführten Werken, darunter Wolf-Ferraris »Das neue Leben«, sowie mit Bruckners 8. Sinfonie den Rahmen des Musikfestes füllten, hatte der Dirigent *Maximilian Albrecht*, der eine bewundernswerte Energie für das Gelingen des Ganzen einsetzte, aufs sorgfältigste gearbeitet.
H. Sexauer

GREIFSWALD: Zum ersten Male fand ein Musikfest in der Pommerschen Universitätsstadt statt, zu dem sich alle heimischen Kräfte, vor allem der Sing-, Konzert- und Orchesterverein, vereinigt hatten, ein Verdienst des Rechtsanwalts *Domnick*. Das ausschließlich *Brahms* und *Reger* gewidmete Fest, das in der schönen Stadthalle und der alten Nikolaikirche stattfand und vier Konzerte an drei Tagen brachte, fand so großen Zuspruch, daß das letzte Konzert, ein Orchesterabend mit Brahmsschen Werken, am nächsten Abend wiederholt werden mußte. Bei diesem Konzert war das Orchester einige 80 Mann stark. Es brachte dem ständigen

Dirigenten des von dem Unterzeichneten 1891 begründeten Orchestervereins, Kapellmeister *Robert Moser*, mit Recht große Ehren; er ist ein vortrefflicher Musiker, ein umsichtiger Dirigent, und trotzdem er kein Jüngling mehr ist, sehr temperamentvoll. Auch die beiden anderen Festdirigenten waren Greifswalder, nämlich der Gymnasialgesanglehrer *Hugo Medrow*, der mit seinem kaum anderthalb Jahre bestehenden Madrigalchor ganz ausgezeichnet Regersche Werke zur hohen Befriedigung der anwesenden Witwe des Komponisten aufführte, und der akademische Musikdirektor *Rudolf Ewald Zingel*, der mit dem von ihm geleiteten Singverein bereits 1920 ein dreitägiges Bach-Beethoven-Brahms-Fest veranstaltet hatte und jetzt als Dirigent des »Deutschen Requiems« Begeisterung unter den Ausführenden und den Zuhörern zu erwecken verstand, auch durch sein Klavier- und Orgelspiel sich ins beste Licht setzte. Die Solisten waren aus Berlin verschrieben. Es waren dies *Lotte Leonard*, die das Sopransolo im Deutschen Requiem ganz besonders herrlich sang, der Baritonist *Hans Hermann Nissen*, der immer mehr in den Vordergrund tritt, das *Havemann*-Quartett, das Regers op. 109 und dessen nachgelassenes Klavierquintett im Verein mit *Richard Rößler* wundervoll vortrug. Letzterer bot auch das erste Klavierkonzert von Brahms geradezu vollendet, ebenso *Gustav Havemann* und *Adolf Steiner* das Doppelkonzert für Violine und Violoncell. Es war ein wahrhaft erhebendes und beglückendes Musikfest.

Wilhelm Altmann

HANNOVER: Die letzten *Abonnementskonzerte der Städt. Opernhauskapelle* hatten einiges Besondere zu bieten. In einem war *Carl Schuricht* (Wiesbaden) da und vermittelte uns außer einer groß und tief erschauten Aufführung von Bruckners »Achter« die Bekanntschaft von Rudi Stephans musikalisch anreizender »Musik für Orchester«. In einem anderen führte *Richard Lert* mit künstlerischem Bedacht das Zepter und hatte uns außer Brahms »Vierter« Schrekers unter den Schwulst des Ausdrucks nur spärlich sickernde Erfindung offenbarendes »Tanzspiel« und Hans Pfitzners bis auf den Scherzosatz selbst unter den kunstgeübten Händen *Walter Giesekings* sich als wenig dankbar erweisendes Klavierkonzert als Neuheiten darzubieten. Auch in den letzten beiden trefflich ausgebauten und unter *Arno Grau* und der Städt. Kapelle glücklich in Erscheinung gesetzten Abonnementskonzerten der »Deutschen Bühne« gab es allerlei Neues zu hören: Walter Braunfels' »Karnevals-Ouvertüre«, Heinz Tiessens Sinfonie »Stirb und werde« und Hermann Noetzels »Frau Aventiure«, drei Zeugnisse ernster musikalischer Arbeit. Ebenfalls ist von zwei großen sinfonischen Aufführungen Rühmliches zu melden, in denen *Hans Stieber* an der Spitze der Städt. Kapelle unter Mitwirkung des Hannoverschen Männergesangvereins, des »Konzertchors« und eines gesunden Stammes von Solisten Liszts »Faust-Sinfonie«, Bruckners »Fünfte« und Mahlers gigantische »Zweite« (Auferstehungssinfonie) wirkungsvoll herausbrachte. Die »Hannoversche Musikakademie« unter *Josef Frischen* erschien mit einer stilvollen Aufführung der Matthäus-Passion auf dem Plane. Sie wirkte auch in einem vom Bühnenvolksbunde mit der Städt. Kapelle unter Josef Frischens schwungvoller Direktion veranstalteten Konzert in Frischens »Athenischen Frühlingsreigen« und Brahms' Schicksalsliede mit.

Albert Hartmann

KÖLN: Frühzeitiger als sonst ist hier der Konzertbetrieb infolge der französischen Ruhrbesetzung und der Reiseschwierigkeiten zu Ende gekommen. Nur die großen Veranstaltungen blieben davon unberührt. Die Gürzenich-Konzerte brachten noch einen bedeutungsvollen Bach-Händel-Abend mit den weltlichen Kantaten »Der Streit zwischen Phöbus und Pan« und »Acis und Galathea«, sowie als Abschluß die gewohnte Matthäus-Passion, über der längere Zeit die Hohe Messe vernachlässigt worden ist. In den städtischen Sinfoniekonzerten machte *Hermann Abendroth* ein Versäumnis gut, indem er zum ersten Male den Flagellantenzug und die Ouvertüre »Reineke Fuchs« des charaktervollen Karl Bleyle hier bekannt machte. *Klemperer* bot in einem Opernhauskonzert eine ideale Aufführung der neunten Sinfonie von Mahler, während das Bonner Orchester unter *Michael Taube* die Fünfte anerkennenswert, wenn auch technisch nicht ganz bewältigt, darstellte. In einer Reger-Feier fesselte am meisten das vom Düsseldorfer Tonkünstlerfest bekannte nachgelassene Klavierquintett. Der Tonkünstlerverein warb für den begabten Schweizer Liederkomponisten Walther Haeffliger und vereinigte ältere, schon etwas vergilbte Werke des Münchener Musikgelehrten Adolf Sandberger mit ungleich lebendigeren Kompo-

sitionen des Kölner Musikwissenschaftlers Ernst Bücken. Starkes musikalisches Leben pulsiert in der Gesellschaft für neue Musik, die sich für zeitgenössische Musik einsetzt. Hier hörte man an einem dänischen Abend Werke von Rudolf Bergh, Carl Nielsen, Laurid Lauridsen und Hugo Seligmann, und zwei Abende waren Paul Hindemith gewidmet; ferner kamen Hermann Erpf mit einem problematischen und konstruierten Streichquartett, Hans Gál mit einer reizvollen Violinsonate, Felix Petyrek mit Klavierkompositionen zu Wort, sowie der verstorbene Rudi Stephan mit seiner Musik für sieben Saiteninstrumente. Zum dritten Male wurde in Köln und im benachbarten Brühler Schloß ein fünftägiges Rheinisches Kammermusikfest gefeiert, dessen künstlerische Leitung der Cellist *Willi Lamping* vom Brühler Schloßquartett Kurköln unter Beratung der Ortsgruppe Köln der Deutschen Musikgesellschaft besorgt. Die Eigenart dieser Feste besteht darin, daß sie die Kammermusik von den Anfängen bis zur Gegenwart berücksichtigen und auch ältere Sinfonien in kammermusikalischer Besetzung vorführen. Dirigenten waren *Hermann Hans Wetzler*, *Peter Raabe* und *Paul Scheinpflug*, Mitwirkende außer dem Brühler Schloßquartett das in *Peter Meremblum* einen vortrefflichen Primgeiger gewonnen hat, das Dresdener Streichquartett, das Havemann-Quartett und hiesige und auswärtige Orchestermitglieder. Die Moderne war durch ein Sextett von Heinrich Lehmacher, ein Sextett von Petyrek, das Quintett von Jarnach und fünf Quartettsätze von Anton v. Webern vertreten. Im Anschluß an das Fest stellten die Havemanns auch hier das Vierteltonquartett von Alois Hábà zur Erörterung. — Vor den Musikferien erhöhten einige Orchesterkonzerte noch die sommerliche Glut. *Otto Klemperer* brachte in einem Konzert, in dem sich der nach Berlin übersiedelnde bedeutende Cellist *Emanuel Feuermann* mit Dvořaks Konzert verabschiedete, lediglich slawische Musik: Skrjabins für Köln neue Ekstatische Dichtung und Borodins zweite h-moll-Sinfonie. Nach Schluß der Theaterspielzeit gab es noch die üblichen Opernhauskonzerte, die in den letzten Jahren auf Drängen der Kritik ein gemischtes Programm aufweisen, an Stelle der sinnlosen Wiederholungen Beethovenscher Sinfonien. Des 50. Geburtstages Regers wurde mit einer verspäteten Feier gedacht, in der außer den Mozart-Variationen und der Böklin-Suite hier zum erstenmal die Eichendorff-Kantate Der Einsiedler (mit dem Baritonisten *Hermann Schey* als Solisten) erklang; ein Bruckner-Abend vereinigte die neunte und siebte Sinfonie, Strauß (Don Juan und Burleske mit Lony Ebstein am Flügel) und Braunfels' Berlioz-Erscheinungen füllten das dritte Konzert, und der Beethoven-Abend enthielt an selteneren Werken die Prometheus-Musik und die Chorfantasie, deren Klavierpart Walter Georgii führte. *Abendroth* und das Orchester wurden herzlichst bedankt.

Walther Jacobs

OBERHAUSEN (Rheinland): Der Rückblick auf den vergangenen Konzert- und Theaterwinter läßt deutlich erkennen, daß ungeachtet der durch die Ruhrbesetzung hervorgerufenen mannigfachen Schwierigkeiten ein weiterer Aufschwung im musikalischen Leben unserer Industriestadt zu verzeichnen ist. Der Städtische Musikdirektor *Bruno Weyersberg*, dem die Leitung der Sinfonie- und Chorkonzerte sowie der Opern im Stadttheater obliegt, hat es in anderthalbjähriger Arbeit verstanden, den gemischten Chor des städtischen Musikvereins, der durch die Kriegsjahre und ihre Nachwehen nicht unerheblich gelitten, wieder auf seine alte Höhe zurückzuführen und an Mitgliederzahl zu vermehren. Zeugnis davon geben eine wohlgelungene Aufführung von Händels »Samson« mit dem Solistenquartett *E. Schröder-Surmann*, *M. Horkenbach*, *L. Matern* und Kammersänger *Stephani* und eine großzügige Wiedergabe von Liszts »Faust-Sinfonie« (Tenorsolo *Dr. Nikolaus*-Dortmund), bei welcher der Männerchor durch Mitwirkung der hiesigen Männergesangvereine Ossian und Viktoria auf 250 Personen gebracht war, während ein nachfolgender Richard-Wagner-Abend in der tiefen Eindruck hinterlassenden Gralsfeier aus Parsifal gipfelte (Amfortas: *Hellmut Seiler*-Duisburg). Von Sinfonien erklangen letzthin die Brahmsens und Tschaikowskijs in e-moll. Sämtliche Werke wurden für Oberhausen erstmalig gebracht, während die Erstaufführung neuzeitlicher Werke aus Mangel an genügender Zeit für Orchesterproben der Kammermusik vorbehalten blieb. Hier wirkte Weyersberg selbst am Flügel mit und setzte sich gleich anfangs erfolgreich für Paul Graeners Altrhapsodie ein (mit dem *Koßmann-Quartett*-Essen), späterhin folgten E. W. Korngolds Suite »Viel Lärm um Nichts« und Scheinpflugs »Worpswede-Stimmungen« (mit dem Komponisten am Klavier) sowie

Liedergruppen von Schönberg und Mahler, bei denen *Else Dröll-Pfaff*-Duisburg und das dortige *Grevesmühl-Quartett* vortrefflich mitwirkten. Das letzte Konzert brachte dann noch als beifällig aufgenommene Neuheit den großen a-cappella-Chor »Trost der Nacht« von A. Beer-Walbrunn, der eine klangvolle und ausgefeilte Wiedergabe erfuhr. Da das Stadttheater auf Befehl der Besatzungsbehörde Anfang März seine Pforten schließen mußte und auch das Orchester aufgelöst wurde, mußten Mozarts Krönungsmesse und Beethovens 9. Sinfonie, beide bereits einstudiert, bis zum nächsten Winter aufgespart werden.

Erwähnenswert ist noch die neugebildete Vereinigung der Musikfreunde, die sich hauptsächlich der Kammermusikpflege widmet und sogar eine viertägige »Hausmusikwoche« veranstaltete, die Professor *Pembaur* mit einem stärkste Eindrücke hinterlassenden Mozart-Beethoven-Programm eröffnete. Kurz vorher spielten *Ad. Busch* und *Rud. Serkin*, herzlichst begrüßt, Beethoven, Bach und Reger.

Wie sehr die schwergeprüfte Bevölkerung in Konzert und Theater Zuflucht und Erhebung suchte, bewies der außerordentlich rege Zuspruch aller Veranstaltungen, die sich auch trotz der Nähe der Städte wie Duisburg und Essen mit allen Ehren behaupten konnten.

C. Che . . . . n

PETERSBURG: Die wirtschaftlichen Veränderungen in Rußland scheinen auch tiefe Umwälzungen im russischen Musikleben hervorzubringen. Die 1918 entstandene Musikabteilung des Kommissariats für Volksaufklärung (Musikalnij Otdjel) sah seine Hauptaufgabe in der Verbreitung neuer Musikbestrebungen. Die vom »Otdjel« in Petersburg veranstalteten Kammermusikaufführungen waren vom Standpunkte der neuen Musik immer gehaltreich, was sich auch über Kammermusikabende des »Literaten-« und »Kunsthauses« (»Dom Literatoroff« und »Dom Iskusstw«) behaupten läßt. Augenblicklich sind jedoch diese Institute aufgelöst und die Kammermusik in Petersburg ist durchaus nicht glänzend bestellt. Eine »Vereinigung von Kammermusikfreunden« und das Petersburger Konservatorium arbeiten auf diesem Gebiet, ohne hervorragende Leistungen oder gutbesuchte Konzerte zu zeitigen. Es scheint, als ob der Flauheit von seiten der Zuhörerschaft eine — hoffentlich vorübergehende — Erschlaffung des russischen Kunstschaffens entspräche. Ein neues, sechstes Streichquartett und eine sinfonische Fantasie für zwei Klaviere von A. Glazunoff, ein Klaviertrio und eine Fantasie über persische Themen von J. Kryschanoffskij, ein Nonett, eine Klaviersonate und eine Anzahl von kleinen Klaviersachen (durch Gedichte von A. Block angeregt), sowie interessante Lieder von W. Schterbatschoff, ein Streichquartett von A. Paschtschenko, einige kleine Instrumentalwerke von Akimenko, zwei Klaviersonaten des hochbegabten, dem Konservatorium noch nicht entwachsenen Grigoyeff und eine Suite für zwei Klaviere seines sechzehnjährigen Studiengenossen Schestakowitsch — das wäre so ziemlich das Bedeutendste (jedoch ohne Anspruch auf Vollständigkeit), was uns in den letzten zwei Jahren zu Gehör kam. Sinfonische Musik gibt es in Petersburg auch nur spärlich. Hauptsächlich sind es Konzerte des ausgezeichneten Philharmonischen Orchesters unter der energischen Leitung des Generalmusikdirektors Emil Kuper. Kuper — ein begeisterter Anhänger Skrjabins — brachte mit Sorgfalt und Liebe dessen sinfonische Werke mehrmals vollständig zu Gehör. Eine künstlerisch gelungene Aufführung der 5. Sinfonie von Mahler wurde leider mißverstanden und nicht gewürdigt. Als einziger Gastdirigent erschien Ende 1922 Oscar Fried (Werke von Berlioz, Strauß, Wagner). Großen Erfolg hatte ein Konzert des Philharmonischen Orchesters *ohne Dirigenten*, das die vortrefflichen Eigenschaften dieser künstlerischen Körperschaft offenbarte. (Zur Aufführung gelangten: die 4. Sinfonie, Francesca di Rimini und die »Melancholische Serenade« von Tschaikowskij.) Es ist jedoch kaum zu erwarten, daß die heikle Dirigentenfrage auf solche Weise lösbar ist.

Eugen Braudo

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

KÖLN: Schrekers neue Oper »Irrelohe« wird im Februar 1924 hier uraufgeführt werden. Es werden sich Aufführungen in Frankfurt und Stuttgart anschließen.

LEIPZIG: Die Archaischen Tänze von *Erwin Lendvai* sind für die Spielzeit 1923/24 für das *Neue Theater in Leipzig* zur Aufführung angenommen worden.

MAILAND: Puccini hofft seine neue Oper »Turandot, Prinzessin von China« im Herbst zu beendigen, so daß die Uraufführung in der nächsten Spielzeit an der Scala stattfinden kann.

WIEN: Richard Strauß' Ballett »Schlagobers« wird im Dezember an der Staatsoper uraufgeführt werden.

OPERNSPIELPLAN

BERLIN: Die Große Volksoper hat anläßlich der Göttinger Festspiele für die kommende Spielzeit die von Dr. Hagen bearbeiteten Händelschen Opern »Otto und Theophano« sowie »Rodelinde« zur Erstaufführung angenommen. Außerdem wird zum hundertsten Jubliäum der Erstaufführung von Webers »Euryanthe« diese Oper in der neuen Bearbeitung von Rolf Lauckner und Donald Tovey in Szene gehen.

OLDENBURG: In Oldenburg brachte *Julius Kopsch* die Händelsche Oper »Rodelinde« heraus.

KONZERTE

BOCHUM: *Rudolf Schulz-Dornburg* wird im September zwei Abende mit gregorianischer Musik veranstalten. Der erste Abend gilt mittelalterlicher Musik, der zweite Abend modernen Werken, die auf gregorianischer Musik aufgebaut sind. Das letztere Programm wird umschließen: Cornelis Dopper »Ciaconna gotica« (Uraufführung für Deutschland), Respighi »Concerto gregoriano« und Kaminski »Concerto grosso«. Die beiden Abende werden durch wissenschaftliche Einführungsvorträge eingeleitet.

HALLE: Das *Collegium musicum* der Universität brachte kürzlich unter Leitung von *A. Schering* das Miserere in c-moll des alten Dresdener Hofkapellmeisters Joh. Ad. Hasse (1728) für Frauenchor und Streichorchester, eines der berühmtesten Kirchenwerke des 18. Jahrhunderts, zu erfolgreicher Erstaufführung.

Der *Potsdamer Madrigalchor* (Knaben und Herren) unternahm unter der Leitung seines Gründers und Dirigenten *Karl Landgrebe* eine Konzertreise durch die Thüringer Städte Salzungen, Liebenstein, Meiningen, Eisenach und Kösen. Als Solist war der Organist *Fritz Werner* verpflichtet.

TAGESCHRONIK

Die *Deutsche Verlags-Anstalt* kann am 1. September dieses Jahres auf eine fünfundsiebzigjährige Verlagsarbeit zurückblicken. Das Jubiläum gibt uns Veranlassung, der Tätigkeit des Verlages auch auf dem Gebiete der Musikliteratur zu gedenken, deren Entwicklung allerdings in weit geringerem Maße zum Ziel seiner Bestrebungen gemacht worden ist, als der Ausbau der Unternehmungen in schönwissenschaftlichen Werken, in solchen der Geschichte und Politik, in Memoiren- und Briefveröffentlichungen, in Büchern der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes, der Technik und anderer Sparten der Verlagsrichtung. Durch die Übernahme der Verlage Egon Fleischel & Co. (1921) und Schuster & Loeffler (1922) erfuhr der Grundstock der schönwissenschaftlichen Literatur eine bedeutsame Erweiterung, daneben wurde die Musikliteratur zu einer bevorzugten Gruppe, in deren Mittelpunkt als das zusammenfassende Organ unsere Zeitschrift steht. — Nicht ohne Belang wird es für unsere Leser sein, zu erfahren, daß die Deutsche Verlags-Anstalt auch die reine Musik einsichtsvoll gepflegt hatte. Kein Geringerer als *Ignaz Moscheles* war es, der seine instruktiven Ausgaben der sämtlichen Sonaten von Mozart und Beethoven, der ausgewählten Sonaten von Haydn und Clementi, sowie der Klavierwerke von Carl Maria v. Weber der Deutschen Verlags-Anstalt anvertraut hatte. Sie waren seinerzeit ungewöhnlich stark verbreitet. Im alten Verlagsfundus finden sich sogar zwei Opern vor: »Die Bräute von Venedig« und »Die Kreuzfahrer«, beide von *Julius Benedict*, von denen nicht nur die Klavierauszüge und das Textbuch, sondern auch eine ansehnliche Reihe einzelner Nummern herausgegeben wurden. Der 1804 in Stuttgart geborene Komponist, ein Schüler Hummels und Webers, war der deutschen Musik im Auslande ein tatfreudiger Pionier. Schon als Jüngling schwang er den Taktstock in Neapel, von 1835 ab schlug er seine Zelte in England auf, wo er als Dirigent und Komponist bis zu

seinem Lebensende (1885) unermüdlich wirksam blieb. Im Ausland schrieb er seine Opern, zehn an der Zahl, von denen die beiden gelungensten die oben genannten sind. — Bewegten sich sonst die Veröffentlichungen der Verlagsfirma auf der Linie der feineren Unterhaltungsmusik, meist Klavierwerken und Liedern, unter denen als Komponist Ignaz Lachner hervorgehoben sei, so begegnet man in den alten Katalogen auch einer Tonschöpfung von *Franz Liszt*: einem »Festvorspiel für großes Orchester«, das 1857 erschien. Daneben waren es instruktive Werke, die ihrer Zeit Genüge leisteten und mehrfach aufgelegt worden sind; so Anleitungen theoretischer, praktischer Natur über das Violinspiel von F. Barnbeck, Bücher der Gesangslehre von B. Braun und W. Häser, eine Klavierschule von H. Reiser, eine Lehre der Akustik von G. Schilling. Auch an kirchenmusikalischen Schöpfungen ging der Verlag nicht vorüber; so stoßen wir auf je eine Messe von *Orlando di Lasso* für sechsstimmigen a-cappella-Chor und von *Palestrina* für gemischten Chor mit Orgel unter dem Titel »Aeterna Christi munera«.

Große Spende von Musiker-Autographen an die Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek. Die sehr reichhaltige Sammlung von Musikerbriefen, die die Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek besitzt, ist durch ein sehr wertvolles und umfangreiches Geschenk des bekannten Berliner Musikverlages Ed. Bote & G. Bock wesentlich vermehrt worden. Diese Firma hat mit ganz geringen Ausnahmen alle Briefe von Musikern, mit denen sie während der Jahre 1838 bis 1890 in Beziehung gestanden hat, geschenkt. Fast alle Komponisten von Bedeutung sind darunter vertreten, ganz besonders viele Berliner; sehr groß ist natürlich die Zahl der Originalbriefe von Tonsetzern zweiten und dritten Ranges, da gerade diesen ungemein daran gelegen war, mit einem so allgemein geschätzten Musikverlag wie Bote & Bock in Verbindung zu treten.

Der junge »Verlag für neuzeitliche Kunst« in Magdeburg hat folgende Werke in letzter Zeit erworben: Impressionen für Frauenchor und Streichorchester von Fritz Sporn; drei Männerchöre: Tote Batterie, Schlummerlied, Heilige Messe von Karl Wüst; Violinsonate von Ernst Kanitz; Das Meer, für Männerchor und Orchester, von Gustav Grube; Perkeo, für großes Orchester, von Hermann Grabner; Sonate für Violine und Klavier von Alexander Jemnitz; Narrazione und Kaiser Barbarossa, zwei große Klavierstücke, von Max Kindle; Klaviersonate von Guido Smareglia; Kleine Klaviersonate von Franz X. v. Pauer.

Eine *Tagung für Musikerziehung* veranstaltet das *Musikpädagogische Forschungsinstitut Berlin* im Anfange des Oktober. Dem Kongreß (nebst Fortbildungskursus) liegt der einheitliche Plan zugrunde, zu zeigen, wie die neuen Aufgaben der musikalischen Erziehung in der Schule durchzuführen sind. Über die Grundfragen werden namhafte Vertreter der Wissenschaft in Vorträgen einen Überblick geben; daneben werden einzelne Spezialgebiete in Arbeitsgemeinschaften (Mitarbeit der Teilnehmer, beschränkte Teilnehmerzahl) behandelt werden. Anmeldungen zu Referaten, Anfragen (Rückporto) und Anmeldungen sind zu richten an die Geschäftsstelle des Musikpädagogischen Forschungsinstituts Berlin zu Händen des Herrn Universitätsprofessors Dr. K. L. Schaefer Berlin, W., Pallasstraße 12.

Der Unterrichtsausschuß des Parlaments hat die Errichtung einer Hochschule für Musik in Wien beschlossen. Diese wird der schon bestehenden staatlichen Musikakademie angegliedert werden. Dieser Hochschule dürfte die Musikhochschule in Charlottenburg in vielen Punkten als Muster dienen.

Wie an den Musikhochschulen in Berlin und München wird nunmehr auch die *Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart eine Opernschule als selbständige Abteilung erhalten.* Stuttgart mit seiner Hochschule für Musik, die in möglichst großzügiger Weise gefördert werden soll, erscheint in mehrfacher Hinsicht als sehr geeigneter Platz für eine Opernschule für Südwestdeutschland. In der Stuttgarter Anstalt ist bereits eine Probebühne errichtet worden, die dem szenisch-darstellerischen Unterricht dienen soll. Im theoretischen Teil wird gelehrt: Geschichte und Entwicklung der Oper und des Bühnengesangs; Stil- und Kostümkunde. Ein operndramaturgisches Seminar wird der Einführung in die Meisterwerke der Oper dienen und ist für alle interessierten Studierenden der Hochschule gedacht. In die Opernschule können auch Studierende aufgenommen werden, die ihre Ausbildung in Gesang nicht auf der Stuttgarter Hochschule erhalten haben, sofern sie die vorschriftsmäßige *Eignungsprüfung* abgelegt haben. Zur Leitung der Opernschule ist der Oberspielleiter der Stuttgarter Staatsoper *Otto Ehrhardt* berufen worden. Als weitere Lehr-

kraft wurde das hervorragende Mitglied der Stuttgarter Staatsoper Kammersängerin *Erna Ellmenreich* gewonnen als Meisterin der Darstellungs- und Ausdruckskunst. Wegen Übernahme der Klasse für rhythmische Körperbildung schweben noch Verhandlungen mit namhaften Lehrkräften. Späterhin wird auch eine Klasse für Stilkunde (Kostümlehre, Bühnenbildkunst) eingerichtet und der Unterricht durch Ausbildung in Bühnentanz und Bühnenfechten ergänzt werden. Die Opernschule wird eröffnet mit Beginn des Wintersemesters 1923 der Hochschule für Musik — Mitte September. — Die Eignungsprüfungen finden um die gleiche Zeit statt.

Orchesterschulen. Die Gefährdung der musikalischen Kultur Deutschlands durch die wirtschaftliche Not macht sich täglich mehr in einer Qualitätsminderung unserer Orchester bemerkbar. Die Kultusministerien der Länder und die Berufsorganisationen der Musiker wollen dieser Not durch Errichtung von Orchesterschulen abhelfen, in denen der Nachwuchs durch strenge Auswahl gesichtet und aufs sorgfältigste ausgebildet werden soll. Der Orchesterschule der staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin sollen andere Anstalten in ganz Deutschland nachgebildet werden. Eine Vereinigung »*Freunde der Orchesterschulen*« soll die Mittel dazu beschaffen. Einen Aufruf zur Gründung einer solchen Vereinigung erlassen die Vorsitzenden des Deutschen Musikerverbandes Fauth und Jahn sowie Professor *Kestenberg* vom preußischen Kultusministerium und Professor *Schünemann* von der Hochschule für Musik. Beitrittserklärungen werden an den Kunstausschuß des Deutschen Musikerverbandes, Bernburger Straße 31, erbeten.

Die Dresdener Staatstheater ohne Fehlbetrag! Eine angenehme Überraschung brachte die Beratung des Haushaltskapitels Sächsische Staatstheater im Finanzausschuß des sächsischen Landtags. Infolge der Zuschußleistungen des Reiches zu den Beamtengehältern und Staatsarbeiterlöhnen fließen dem Kapitel voraussichtlich etwa 333 Millionen Mark zu, während der Fehlbetrag mit 350 Millionen Mark veranschlagt war. Es bleibt also nur ein gar nicht nennenswerter Fehlbetrag von etwa 17 Millionen Mark übrig.

Der Schubert-Forscher *Otto Erich Deutsch* hat festgestellt, daß *Schubert* im Mai 1816 in Erdberg im Hause des Professors an der Wiener Universität Joseph Wetteroth, Adlergasse 6, gewohnt hat. Während er dort weilte, hat er für die Namensfeier des Professors eine Kantate »Prometheus« für Soli, Chor und Orchester komponiert.

Die Erben des vor einigen Jahren verstorbenen Kunst- und Musikschriftstellers *Karl Storck* bereiten die Herausgabe einer *Auswahl seiner Briefe vor.* Alle Eigentümer von allgemeiner interessierenden Storckschen Briefen werden gebeten, diese gegen Ersatz der Unkosten im Original oder abschriftlich dem *Bergland-Verlag Elberfeld* für kurze Zeit gütigst zur Verfügung zu stellen.

Eine *Busoni-Woche in Wien.* Nach mehrjähriger Abwesenheit kommt Ferruccio Busoni im Herbst dieses Jahres wieder nach Wien. Er wird hier in einer besonderen Busoni-Woche gefeiert werden. Busoni wird sowohl als Dirigent wie auch als Pianist auftreten. Das Hauptereignis der Busoni-Woche wird eine Aufführung der Busonischen Pantomime L'Arlecchino in der Staatsoper sein. Die Inszenierung wird von Kröller hergestellt werden, als Harlekin wird Alexander Moissi mitwirken.

In der abgelaufenen Spielzeit haben die verschiedenen *Pariser Orchester* aufgeführt: 334 Stücke von Richard Wagner, 139 von Beethoven, 111 von Saint-Saëns, 98 von César Franck, 81 von Rimskij-Korssakoff, 76 von Mozart, 62 von Berlioz, 55 von Mendelssohn, 53 von Debussy, 40 von Schumann, 37 von Weber, 30 von Schubert und 28 von Liszt.

Kommerzienrat *Hugo Bock*, der Seniorchef des Berliner Musikhauses Bote & Bock, beging im Juli die Feier seines *fünfundsiebzigsten Geburtstages.* Hugo Bock war 1864 in das 1838 von seinem Vater Gustav Bock gemeinsam mit Eduard Bote begründete Geschäft eingetreten, das, ursprünglich in der Jägerstraße untergebracht, seit fünf Jahrzehnten in der Leipziger Straße domiziliert und seit dem Eintritt der Söhne Hugo Bocks, den Herren Gustav Bock und Anton Bock, in eine offene Handelsgesellschaft umgewandelt worden ist. Das Haus hat unter der Leitung des so betriebsamen wie liebenswürdigen und kunstfreundlichen Jubilars internationalen Ruf und weithin reichende Bedeutung erlangt als Sortiment, als Verlag, als Vertriebsanstalt musikalischer Bühnenwerke wie als vorbildlich eingerichtete Konzertkartenverkaufsstelle.

Heinz Berthold, Kapellmeister am Württembergischen Landestheater in Stuttgart, wurde mit Beginn der folgenden Spielzeit als *Operndirektor und Dirigent der Großen Sinfonie-*

konzerte an das Städtische Theater in *Graz* berufen.

Der bisherige Direktor der Wiener Volksoper *Hugo Gruder-Guntram* wurde an das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg als Generalverwaltungsdirektor berufen.

Sophie Korenia, eine Sängerin der Oper in Posen, promovierte an der Wiener Universität zum *Dr. phil.*

Die Krise der Wiener Volksoper hat durch die Lösung der Direktionsfrage ihr Ende erreicht. Der neue Leiter der Wiener Volksoper wird *Theodor Loewe*, Direktor der Breslauer Oper. Loewe ist in Wien von seinem Operngastspiel her noch in Erinnerung, er brachte die erste Wiener Aufführung der »Salome« von Richard Strauß an dem Wiener Deutschen Volkstheater.

Als Nachfolger für den aus dem Verband des *Deutschen Nationaltheaters in Weimar* ausscheidenden Oberregisseur *Alois Mora* wurde als Oberspielleiter der Oper *Maximilian Moris* aus Berlin verpflichtet. Sein Name ist verbunden mit dem Gregors, dem er seinerzeit an der Komischen Oper in Berlin wertvolle Dienste leistete. Maximilian Moris war vor seiner Berufung nach Berlin langjähriger Oberregisseur der früheren Königlichen Oper in Dresden und als solcher Mitarbeiter des genialen Ernst v. Schuch. Späterhin war Moris eine Zeitlang Leiter der Kurfürstenoper in Berlin und nach deren Auflösung Gastregisseur an verschiedenen großen Bühnen des In- und Auslandes.

Professor *Ferdinand Pfohl* aus Hamburg wurde von der philosophischen Fakultät der Universität Rostock zum *Ehrendoktor* ernannt.

Der bisherige erste Kapellmeister am Königsberger Stadttheater *Friedrich Wilhelm Reuß* leistet zum September einem an ihn ergangenen Ruf als Orchesterführer am *Deutschen Opernhaus* in Charlottenburg Folge.

Max Terpis, der bisherige Ballettmeister der Oper in Hannover, wurde an die *Staatsoper* in *Berlin* als Kröllers Nachfolger verpflichtet.

Fedor Schaljapin, der berühmte russische Baßbariton, wird, wie wir erfahren, im Herbst dieses Jahres nach langer Pause wieder in Berlin auftreten.

* * *

Vom XVI. Jahrgang der »Musik« (also vom Oktober 1923) ab werde ich in jedem Heft der »Musik« einen bibliographischen Überblick über die wichtigsten Neuerscheinungen geben und darin, wie ich dies in der seit September 1922 nicht mehr erscheinenden Zeitschrift »Melos« einst getan habe, auch Opern, größere Chor-, Orchester- und Kammermusikwerke aufnehmen, die kürzlich im Manuskript vollendet und noch nicht gedruckt sind. Wer darauf Wert legt, daß seine derartigen Werke in diese Bibliographie aufgenommen werden, bitte ich, es mir mitzuteilen. Doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt. Diese Bibliographie hebt die bisherige Abteilung »Vom Bücher- und Musikalienmarkt« auf.

Professor Dr. *Wilhelm Altmann*,
Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: *Julius Roether*, das langjährige Mitglied des Deutschen Opernhauses, ist den Folgen einer Blutvergiftung erlegen. Roether war ein Sänger von schönen Mitteln und starken künstlerischen Fähigkeiten. Eine seiner besten Leistungen war der Escamillo in »Carmen«.

MÜNCHEN: *Carl Krafft-Lortzing*, langjähriger Musikdirektor in Innsbruck, Kapellmeister erster deutscher und österreichischer Bühnen, Komponist der Oper Der Goldschuh, *letzter Enkel Albert Lortzings*, ist hier gestorben.

SALZBURG: Hier ist, fünfundsiebzigjährig, *Eduard Hausner*, ein Klarinettist von Weltruf, verschieden. Seit 1882 war er Lehrer am Mozarteum in Salzburg, an dessen Bedeutung er grundlegenden Anteil hat. Ein großer Teil der in den Orchestern aller Welt sitzenden Klarinettisten ist von ihm ausgebildet worden.

WIEN: Der österreichische Komponist *Karl Josef Fromm* ist im Alter von 51 Jahren gestorben. Als Komponist hat er sich durch zahlreiche Orchesterwerke und mehrere mit Erfolg aufgeführte Theaterstücke hervorgetan.

Die Schriftstellerin *Beatrice Dovsky*, die Textverfasserin mehrerer Opern, u. a. von Schillings »Mona Lisa«, ist hier verstorben.

BÜCHER

Béla Bartók: Volksmusik der Rumänen von Maramures.
Mozart-Jahrbuch. Erster Jahrgang. Herausgegeben von *Hermann Abert.*
Guido Adler: Richard Wagner. 2. durchgesehene Auflage.
Hermann Wolfgang v. Waltershausen: Orpheus und Eurydike.
Sämtlich im Drei-Masken-Verlag, München.
Ernst Bloch: Geist der Utopie. Verlag: Paul Cassirer, Berlin.
Hans Teßmer: Der klingende Weg. Eine Schumann-Erzählung. Verlag: Gustav Bosse, Regensburg.
Hugo Leichtentritt: Analyse der Chopinschen Klavierwerke. Bd. I und II. Verlag: Max Hesse, Berlin.
Adolf Aber: Handbuch der Musikliteratur. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Wilhelm Altmann: Verzeichnis von seit 1841 erschienenen Kammermusikwerken.
Hans Boltshauser: Geschichte der Geigenbaukunst in der Schweiz.
Beides im Verlag von Karl Merseburger, Leipzig.
Franziska Martienssen: Das bewußte Singen. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.
Ernst Bücken: München als Musikstadt. Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig.
Edgar Istel: Die moderne Oper. 2. Auflage mit Schlußkapitel von Wilhelm Altmann. Verlag: B. G. Teubner, Leipzig.
Karl Locher: Die Orgelregister und ihre Klangfarben. 5. verbesserte Auflage, besorgt von Jos. Dobler. Verlag: Ernst Kuhn, Bern und Biel.
Erwin Stein: Praktischer Leitfaden zu Schönbergs Harmonielehre. Universal-Edition, Wien.
Hermann Grabner: Die Funktionstheorie Hugo Riemanns. Verlag: Otto Halbreiter, München.
Egon Wellesz: Aufgaben und Probleme auf dem Gebiete der byzantinischen und orientalischen Kirchenmusik. Verlag der Aschendorffschen Verlagsbuchhandlung, Münster i. W.
Der Tonwille (Heinrich Schenker), 4. Heft 1923. Verlag: Tonwille-Flugblätter-Verlag, Wien.
Leopold Edlmann: Die Wahrheit über die Zither. Selbstverlag, Wien.
Felix Weingartner: Lebenserinnerungen. Verlag: Wiener Literarische Anstalt, Wien.
Oskar Fischel: Das moderne Bühnenbild. Verlag: Ernst Wasmuth A.-G., Berlin.
Joseph Matthias Hauer: Vom Wesen des Musikalischen. Verlag: Schlesingersche Buch- und Musikalienhandlung, Berlin.
Romain Rolland: Das Leben G. F. Händels. Verlag: Rascher & Cie., Zürich 1922.
Rudolf Mengelberg: Gustav Mahler.
Erwin Kroll: E. T. A. Hoffmann.
Walter Kühn: Schulmusik.
Sämtlich im Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

MUSIKALIEN

J. Haydn: Sinfonie II.
Mozart: Sinfonie g-moll.
Beethoven: Sinfonie VII.
Schumann: Sinfonie IV.
Wagner: Vorspiel »Die Meistersinger von Nürnberg«.
(Partituren.) Sämtlich im Wiener Philharmonischen Verlag, Wien.
Leo Weiner: II. Streichquartett fis-moll. Verlag: Franz Bárd & Sohn, Budapest.
Erwin Lendvai: Quintett für Blasinstrumente, op. 23. »Stimmen der Seele«, für achtstimmigen Doppelchor, Heft I, op. 25. Sechs Minnelieder, für Männerchor a cappella, op. 21. Der Minnespiegel, sieben vier- und sechsstimmige gemischte Chöre a cappella, op. 22.
Rudolf Peterka: Trio D-dur für Violine, Violoncell und Klavier, op. 6.
Walter Niemann: Der Orchideengarten. Zehn Impressionen für Klavier, op. 76.
Jaroslav Křicka: Zwei Stücke für Violine und Klavier, op. 3.
Max Kowalski: Sechs Liebeslieder aus dem Rokoko, op. 11.
Erhard Messmer: Lieder vom Lauenstein, Heft II.

Arthur Perleberg: Die chinesische Flöte. Für eine Singstimme und Klavier, Heft I und II, op. 24.
Erik Meyer-Helmund: Vier Lieder, op. 203.
Max Laurischkus: Kunterbunt. Vierzehn Vortragsstücke für Klavier, op. 28.
E. Dahlke: Fürs Haus. 44 Kinder- und Volkslieder mit Lauten- oder Gitarrebegleitung.
Rudolf Peters: Sonate G-dur für Violine und Klavier, op. 9. 15 Variationen über ein eigenes Thema für Klavier vierhändig, op. 10.
Willy Ortleb: Sonate cis-moll für Violine und Klavier, op. 4.
Robert Müller-Hartmann: Variationen über ein pastorales Thema für großes Orchester, op. 13 (Partitur). Sechs Lieder für eine Singstimme und Klavier, op. 15.
Adolf Waterman: Zwei Klavierstücke, op. 15.
Stefan Frenkel: Sonate für Violine allein, op. 1. Stimmungsbilder aus Kindheitstagen, Suite für zwei Violinen, op. 3.
Joh. Seb. Bach: Drei Sonaten für Flöte (Violine) und Klavier. Herausgegeben von Hugo Grüters.
Sämtlich im Verlag: N. Simrock, Berlin.
Joseph Haas: Frühling. Ein Liederkreis von Emil Alfred Herrmann, op. 59.
Alfred Wassermann: Sechs Lieder, op. 3. Beides im Verlag: Tischer & Jagenberg, Köln.
Rimskij-Korssakoff: Der goldene Hahn. Klavierauszug mit Text. Verlag: P. Jurgenson, Robert Forberg, Leipzig.
N. Medtner: Sechs Gedichte von A. Puschkin für Gesang und Klavier, op. 36.
Joannes Mattheson (1720): 12 Kammersonaten für Flöte und Klavier, Heft I und II, bearbeitet von Ary van Leeuwen. Verlag: Julius Heinrich Zimmermann, Leipzig.
Yrjö Kilpinen: 31 Lieder, Heft 1—4, Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Johann Stamitz: Quartett B-dur. Herausgegeben von Robert Sondheimer. Partitur. Andantino und Grave für Violine und Klavier. Bearbeitet von Robert Sondheimer.
Luigi Boccherini: Drei Poesien. Für Klavier gesetzt von Robert Sondheimer.
Sämtlich im Verlag: Edition Bernoulli, Berlin.
Heinrich Möller: Russische Volkslieder. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.
C. A. Vogel: Sonate b-moll für Klavier.
Otto Braun: Vier Lieder.
Beides im Verlag: Otto Halbreiter, München.
Gustav William Meyer: Drei Lieder. Altjapanische Miniaturen für mittlere Stimme und Klavier. Verlag: C. A. Klemm, Leipzig.
Max Scheunemann: Klage. Für Männerchor. Rheinischer Musikverlag Otto Schlingloff, Essen.
Joseph Haas: Präludium für Violine und Klavier.
Hans Schink: Zwei Stücke für Orgel, op. 21.
Beides im Verlag: C. L. Schultheiß, Ludwigsburg.
Henri Marteau: Phantasie für Orgel und Violine, op. 27. Fünf Schilflieder, op. 31. Verlag: Wilhelm Hartung, Leipzig.
Kaikhosru Sorabji: Quintett für Klavier und 4 Streichinstrumente. Verlag: London and Continental Music Publishing Co., London.
Joseph Matthias Hauer: Atonale Musik. Klavierstücke Band I und II.
Leon Wardanian: Klavierstücke, op. 3 und 4.
Beides im Verlag: Schlesingersche Buch- und Musikalienhandlung, Berlin.
Wilhelm Kempff: Sonate für Violine allein, op. 13. 2 lyrische Suiten für Klavier, op. 17. 3 Lieder, op. 8.
Paul Kletzki: 4 Lieder, op. 2.
Beides im Verlag: N. Simrock, Berlin.
Otto Eberler: »Der tönende Bogen«. (Lieder.) Verlag: Richard Kaun, Berlin.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten. Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Karl Haug, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

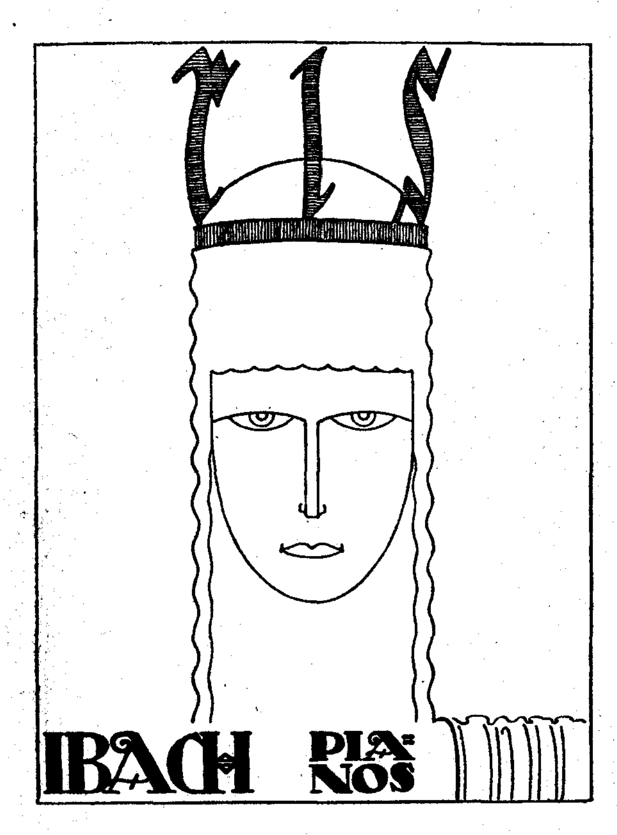
Hinkel



ULM GEGR. 1880

ERNST HINKEL ULM

HARMONIUM-FABRIK ULM A/D ERNST HINKEL GEGR. 1880



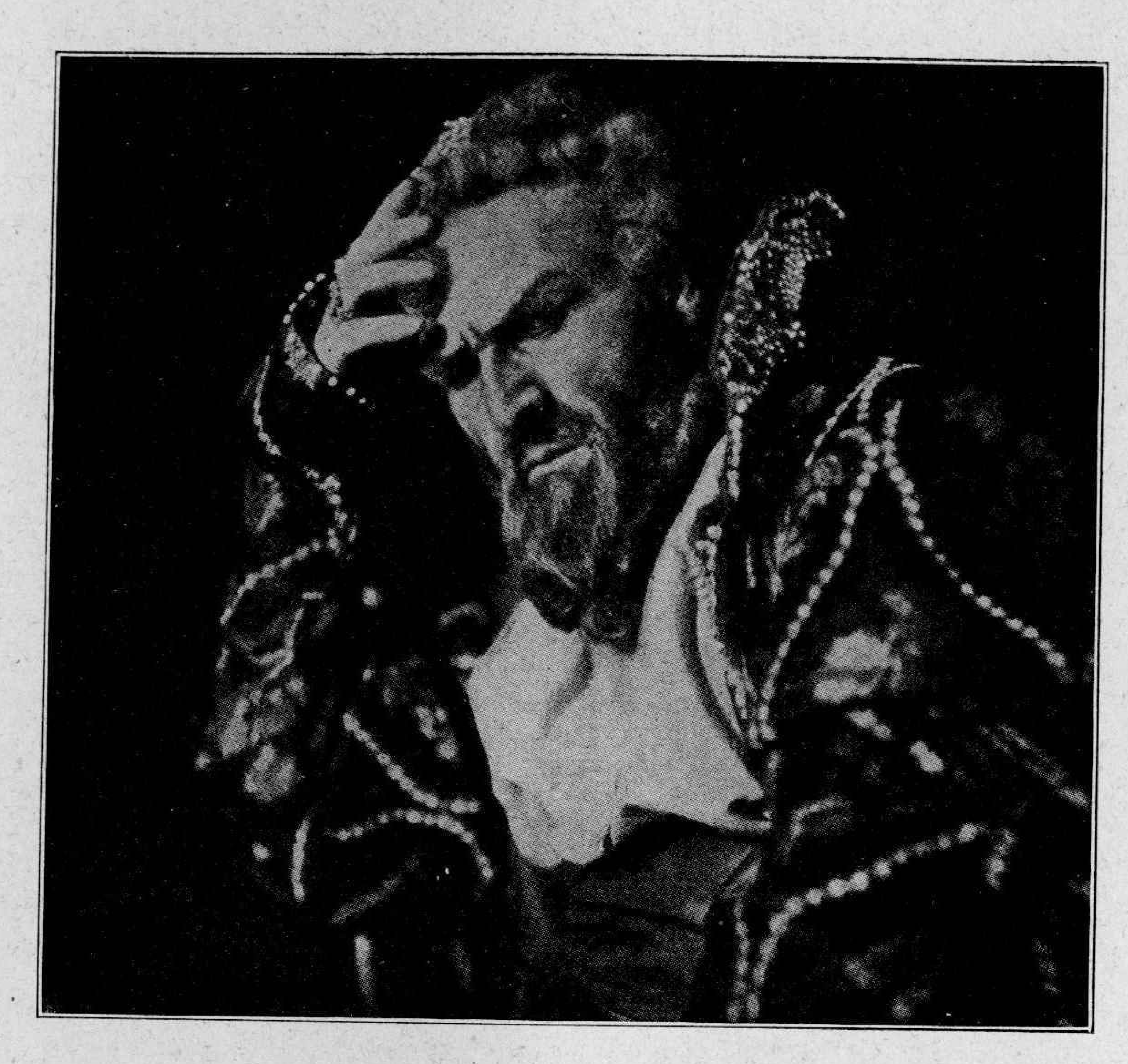
FLÜGEL • BARMEN PIANINOS
BERLIN • CÖLN • DÜSSELDORF • LONDON



Modest Moussorgsky
(nach einem Lichtbild)



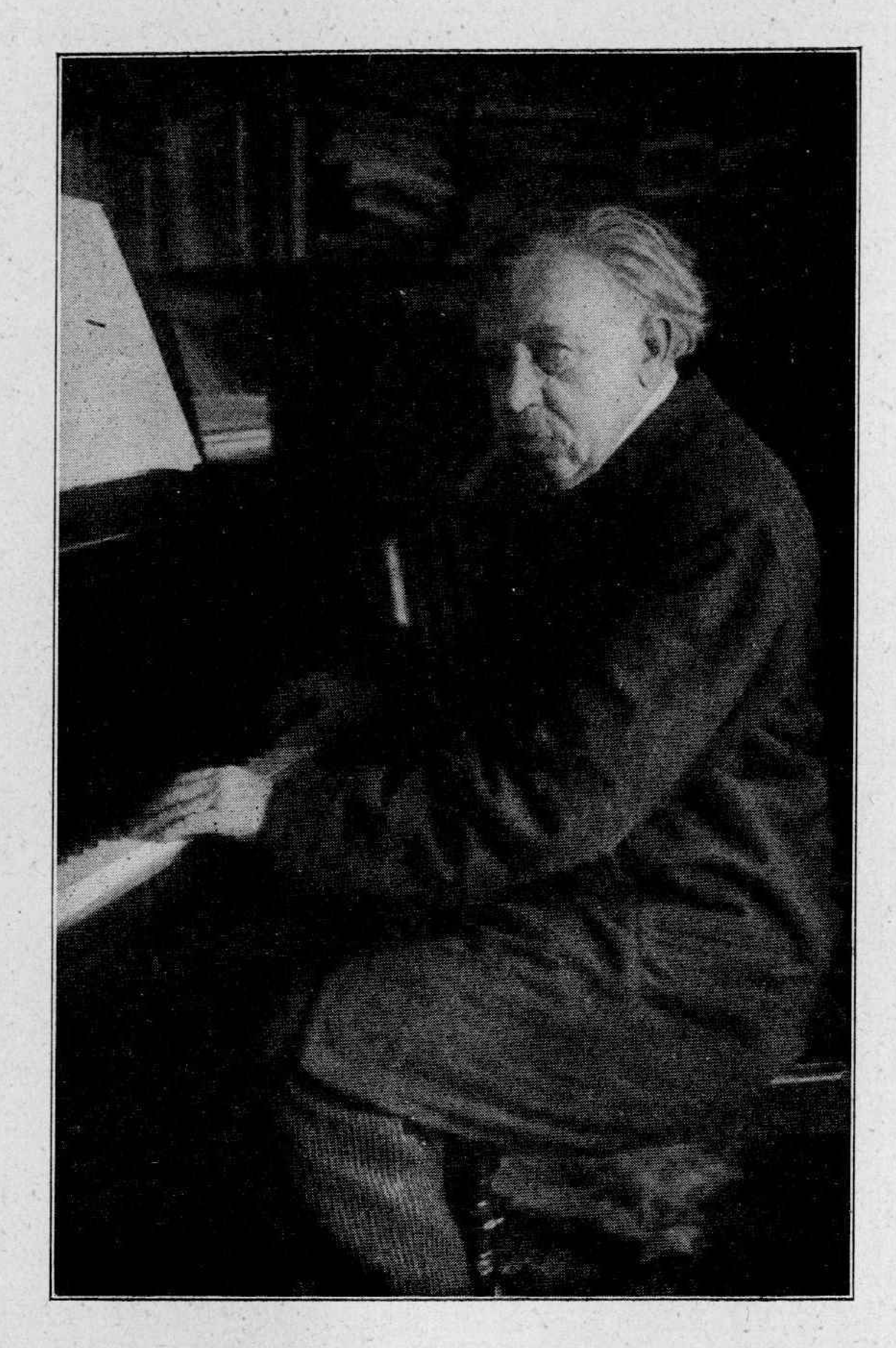
Modest Moussorgsky
(nach dem Gemälde von Repin)



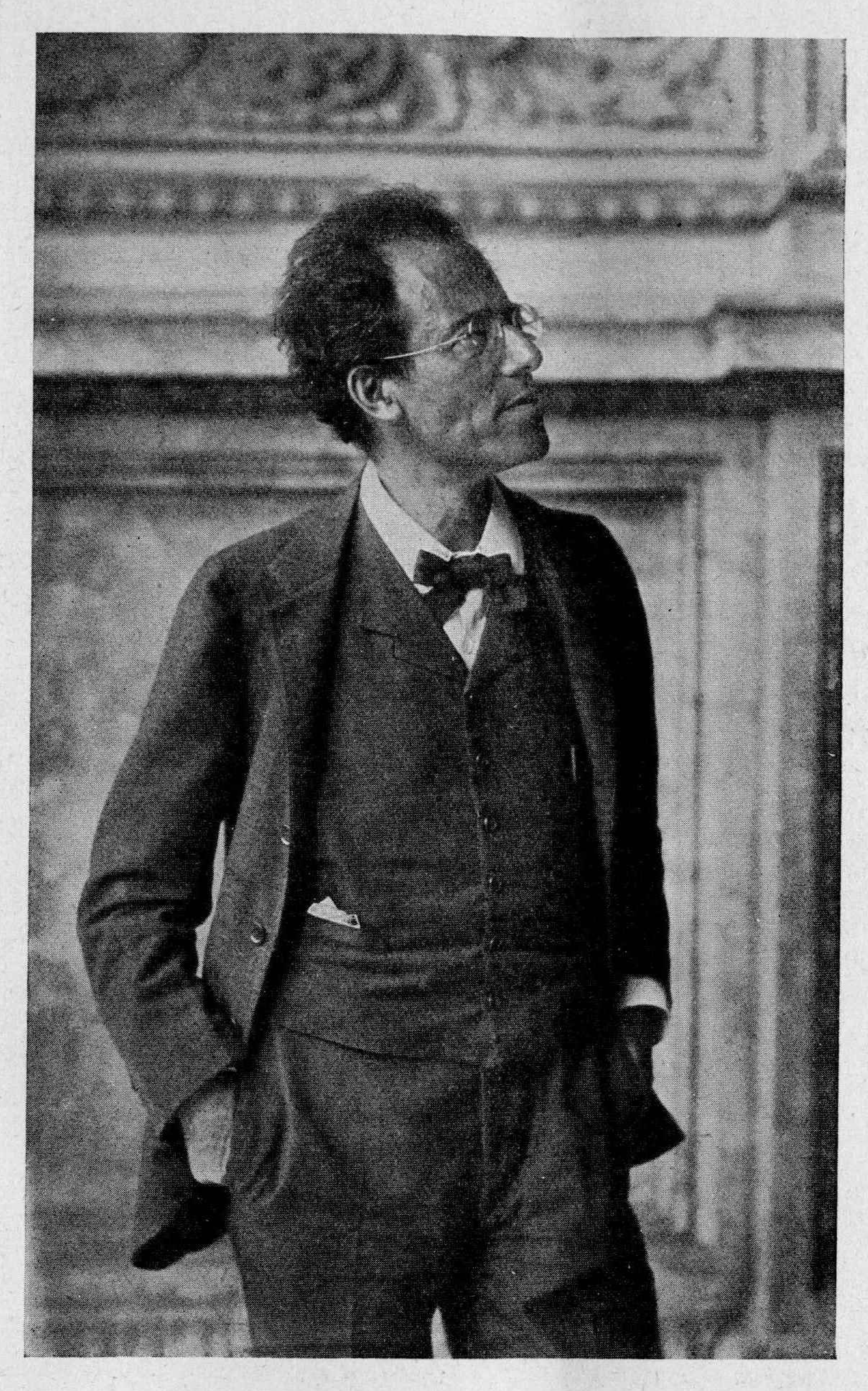
Feodor Schaliapin
in der Titelrolle von Moussorgskys Oper »Boris Godunoff«



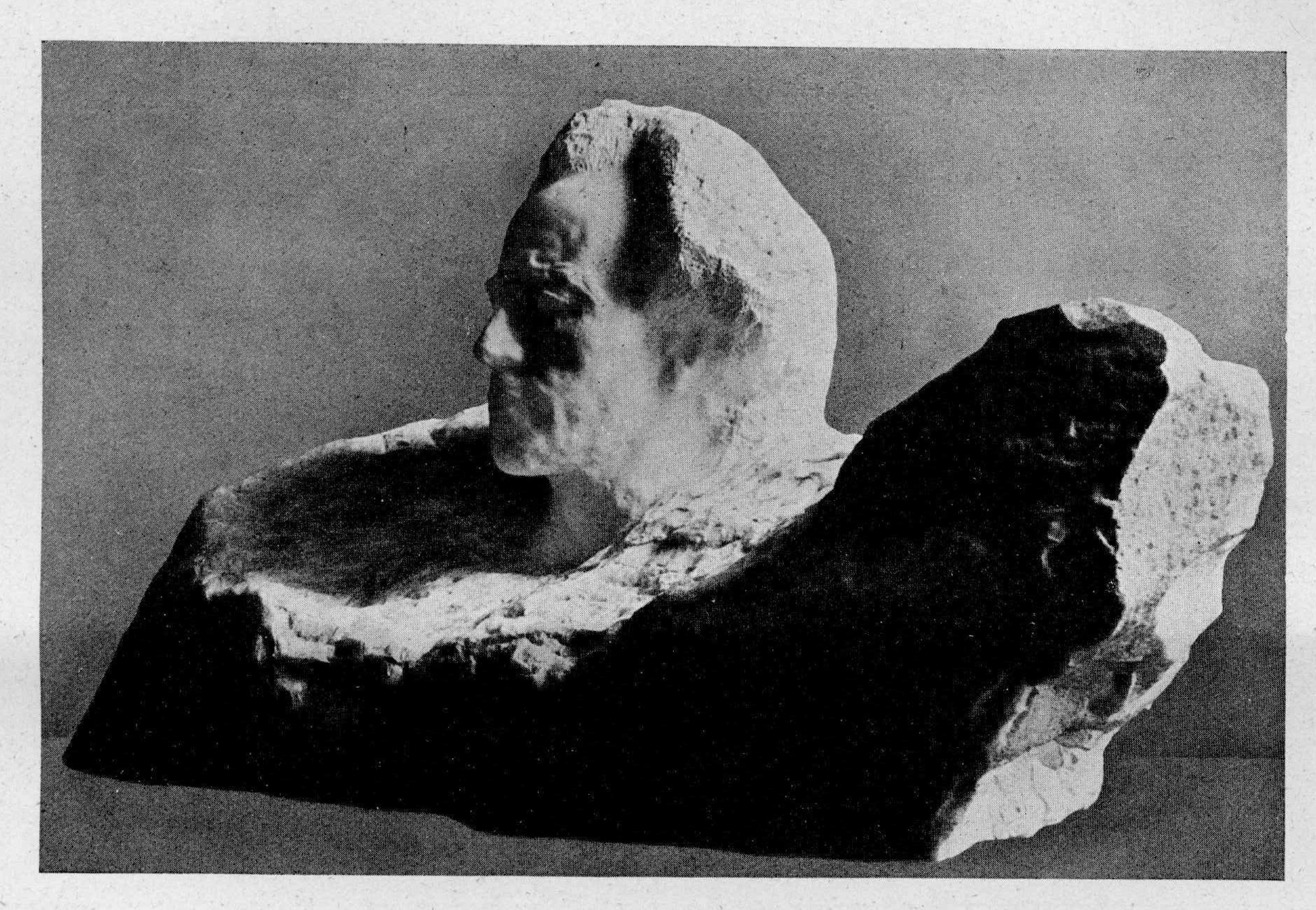
Feodor Schaliapin als »Boris Godunoff«
(Karikatur von E. de Krouglicof)



Hermann Kretzschmar



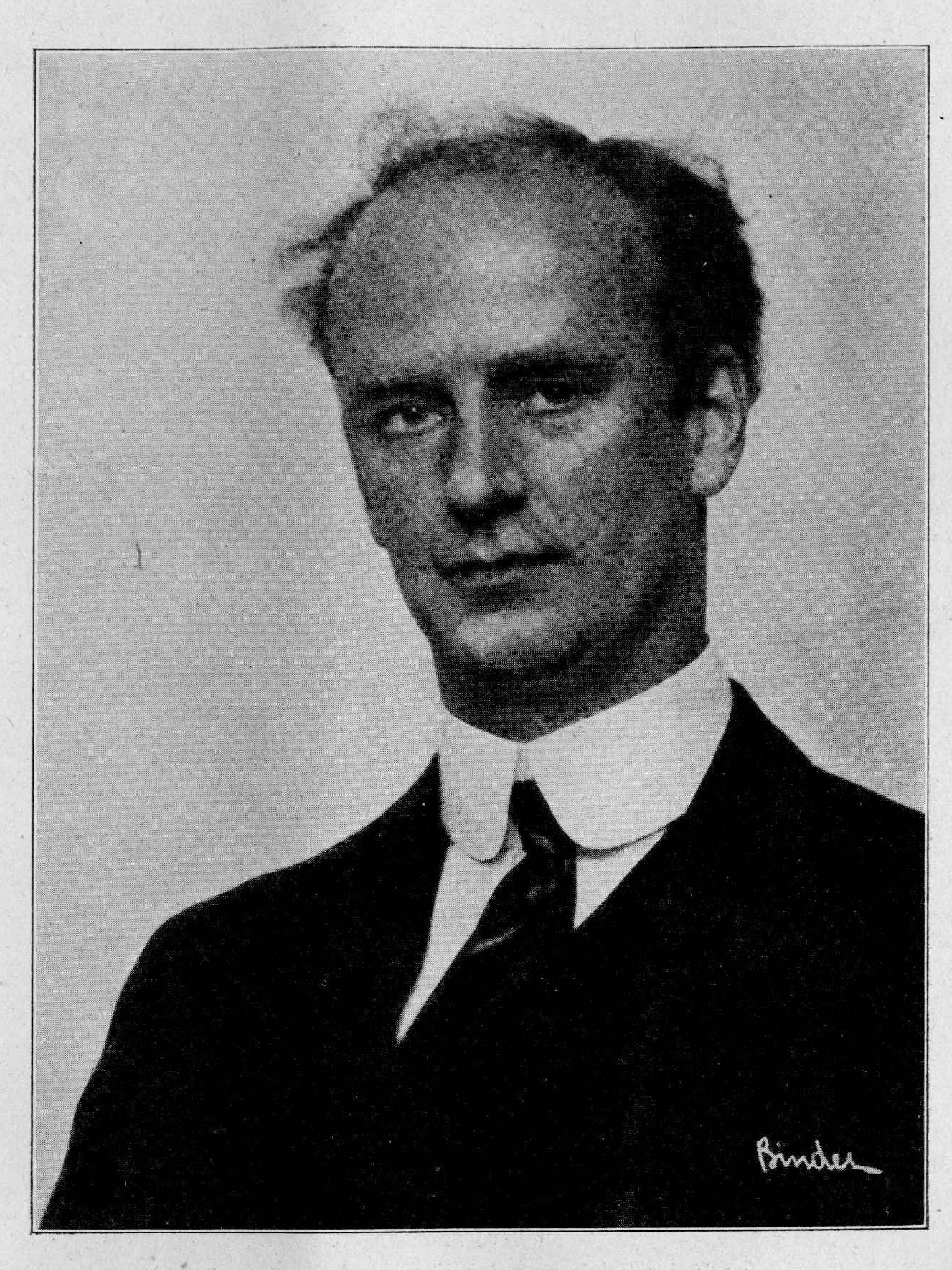
Gustav Mahler
in der Loggia des Wiener Opernhauses
(1907)



Gustav Mahler-Büste
nach dem Marmorbildwerk von Auguste Rodin



Richard Strauß
nach der Zeichnung von Ferdinand Schmutzer



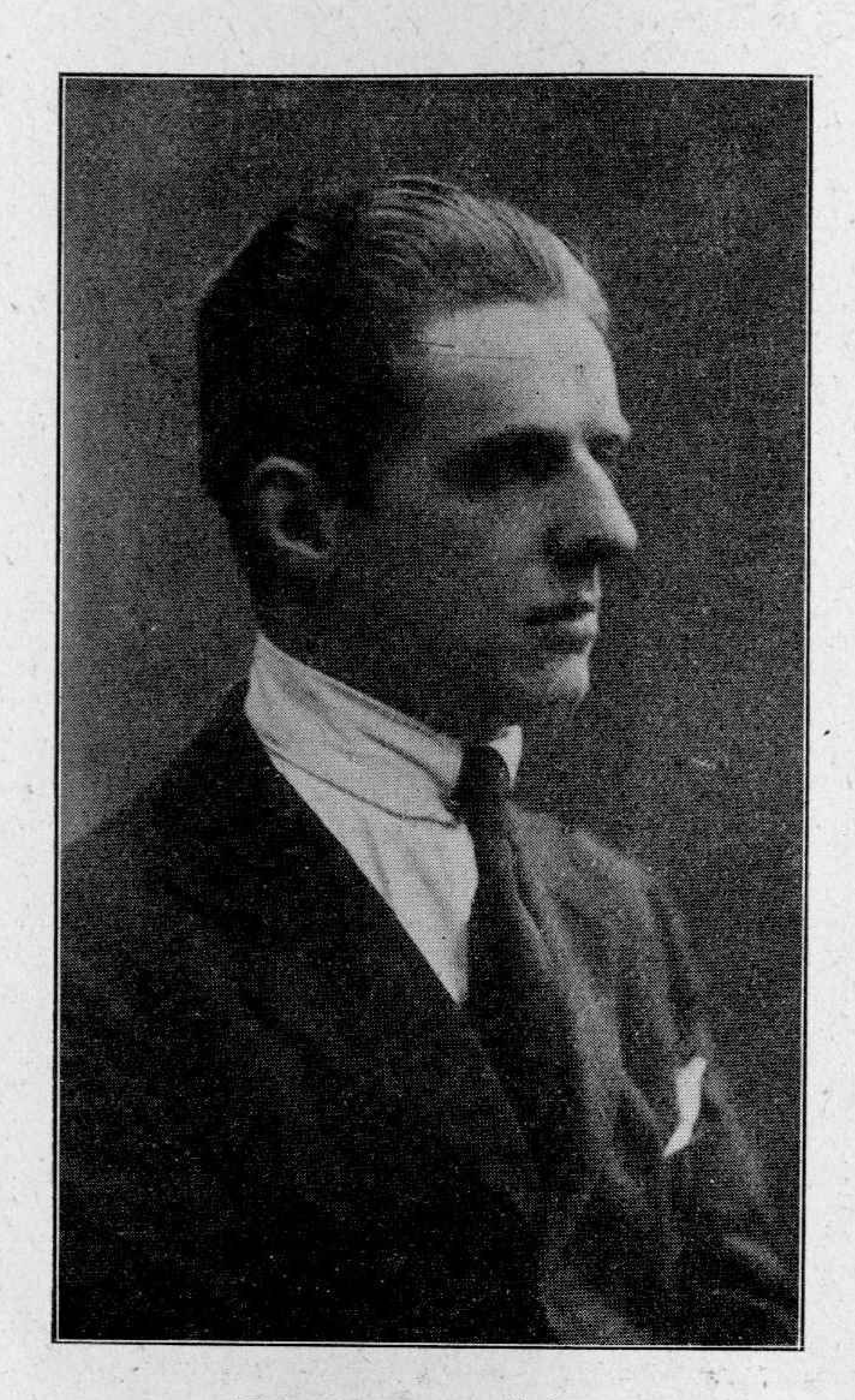
Wilhelm Furtwängler
nach einem Lichtbild des Atelier Binder, Berlin



Ottorino Respighi



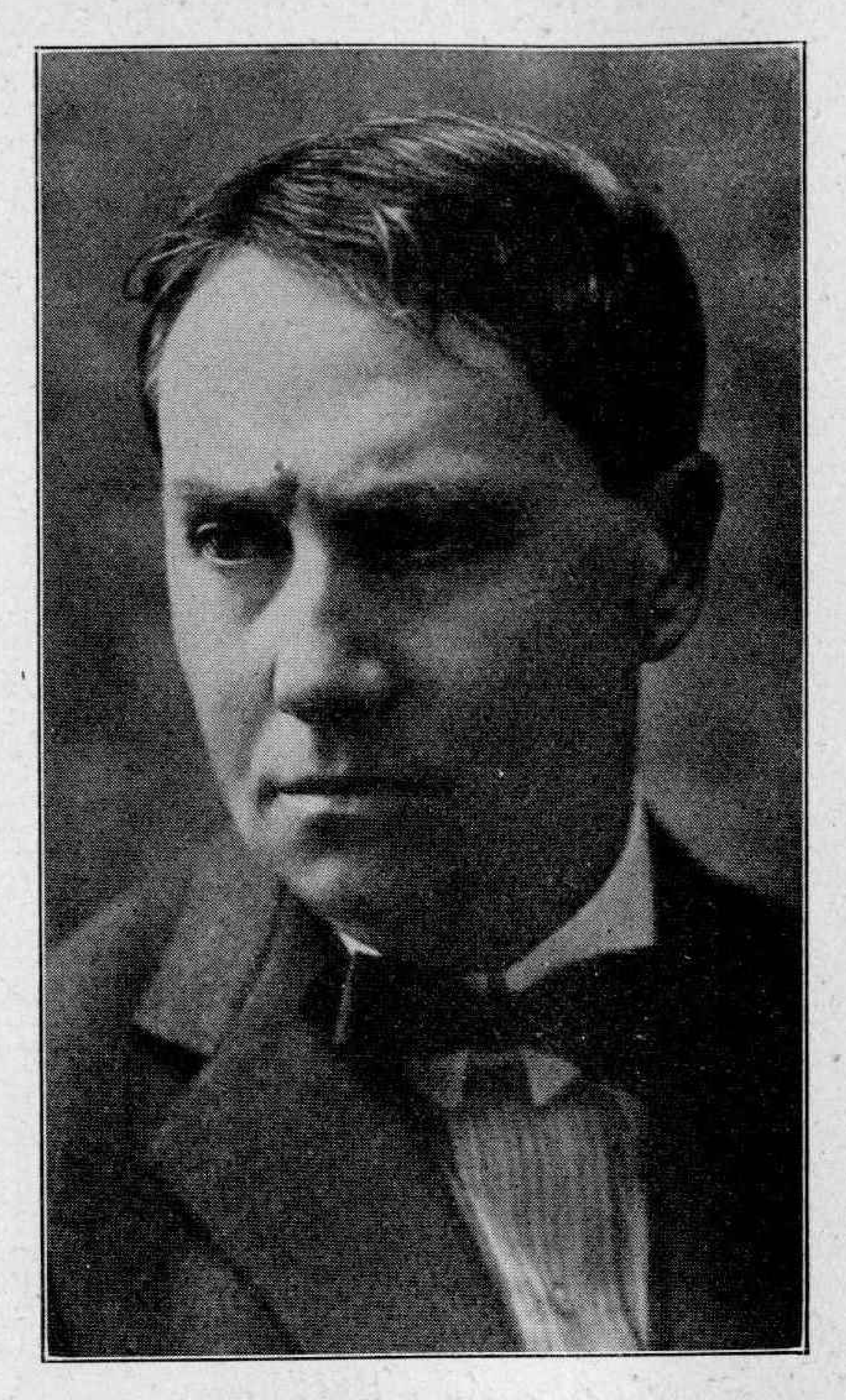
Ildebrando Pizzetti



Francesco Malipiero



Mario Castelnuovo-Tedesco



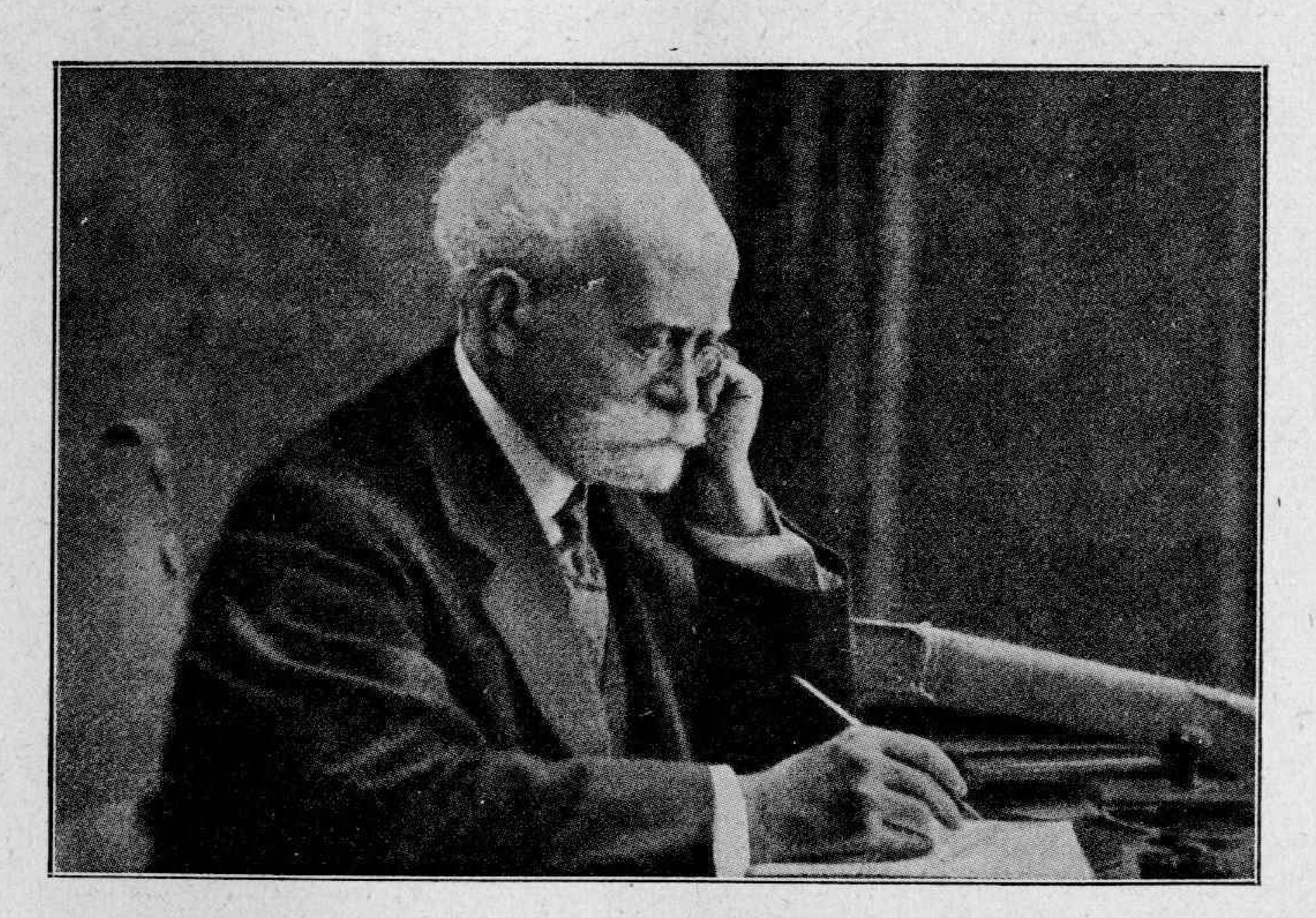
Franco Alfano



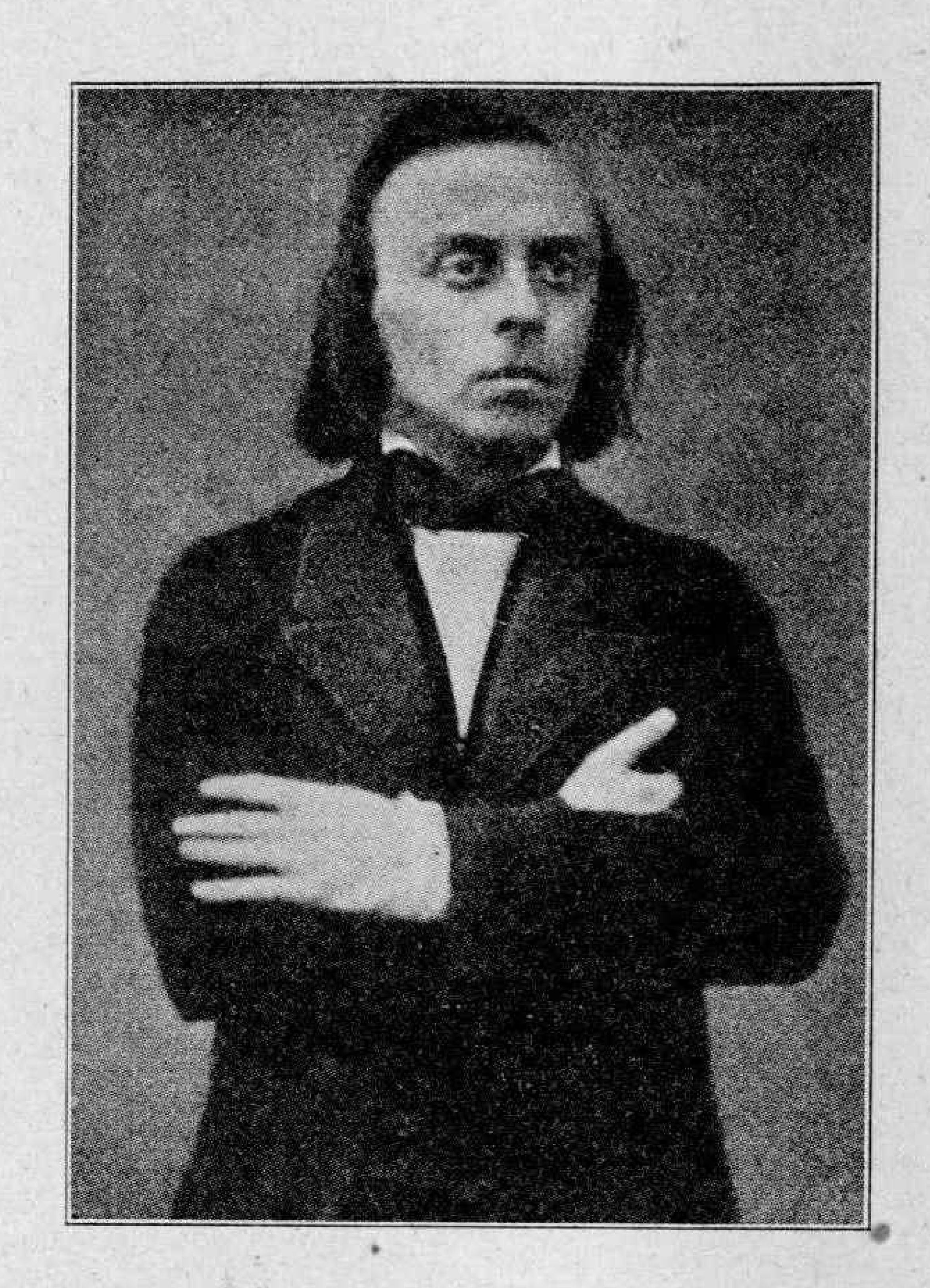
Alfredo Casella



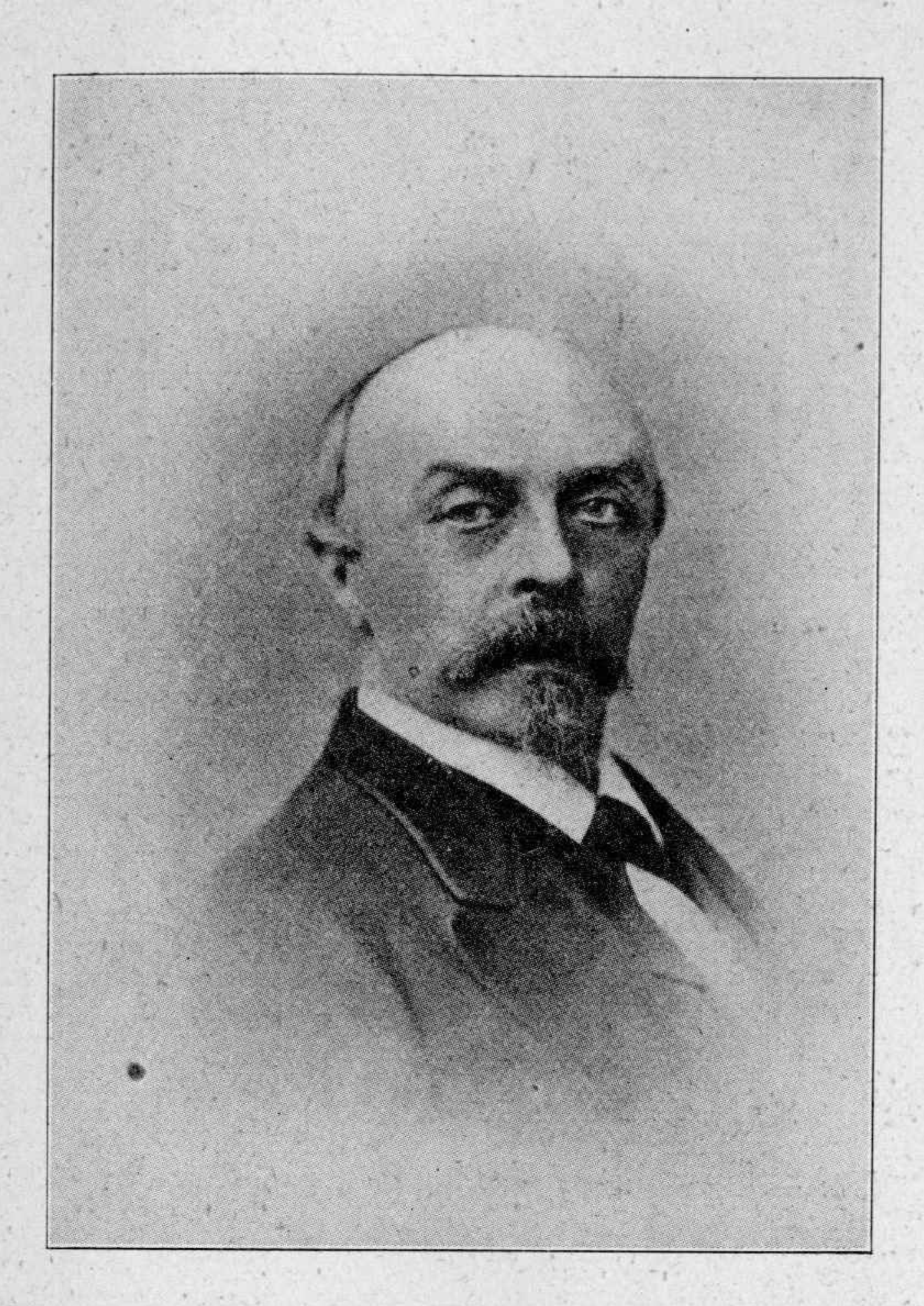
Alexander Borodin



Felipe Pedrell



Hans v. Bülow
Jugendbildnis



Hans v. Bülow
(1889)



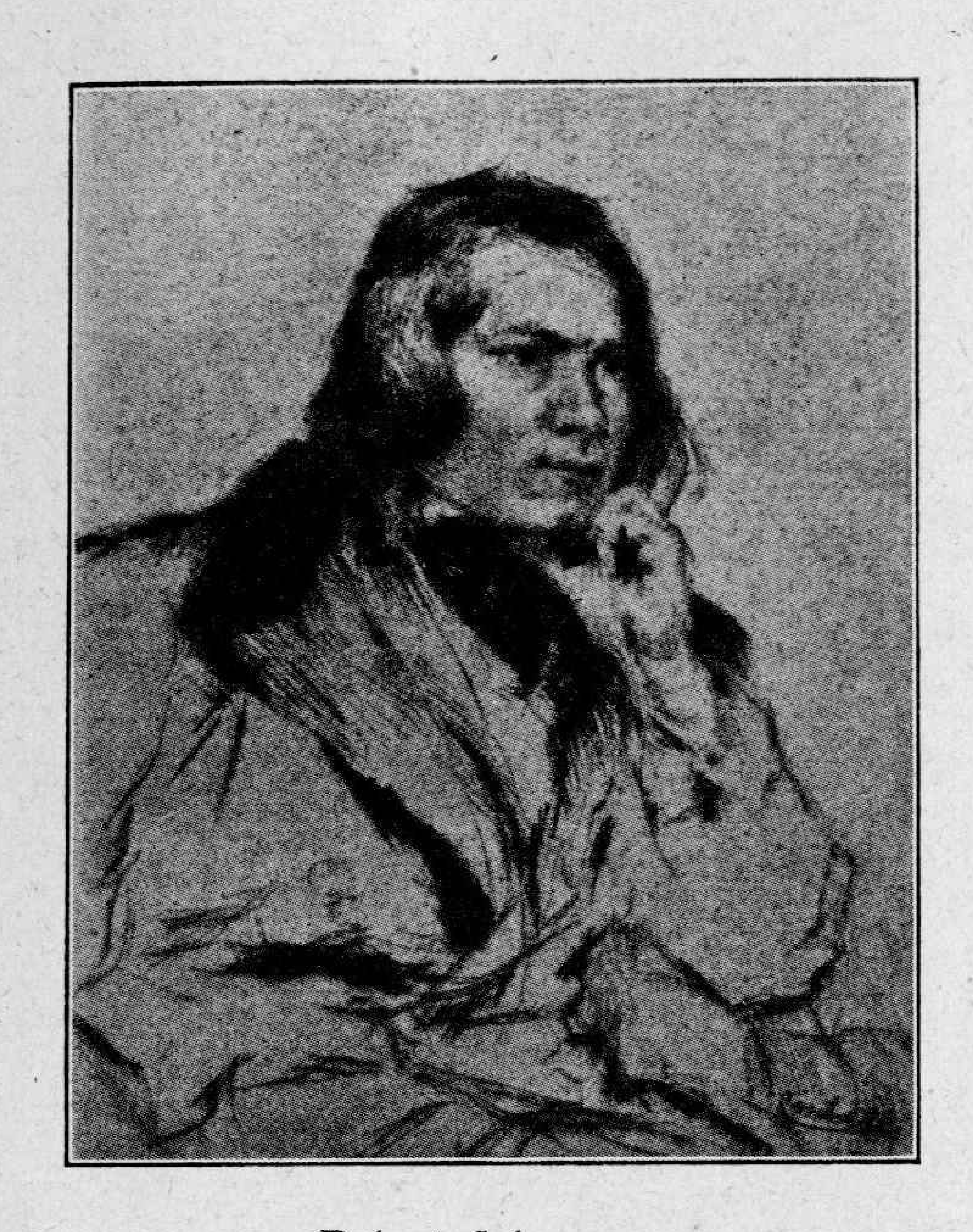
Rudolf Maria Breithaupt



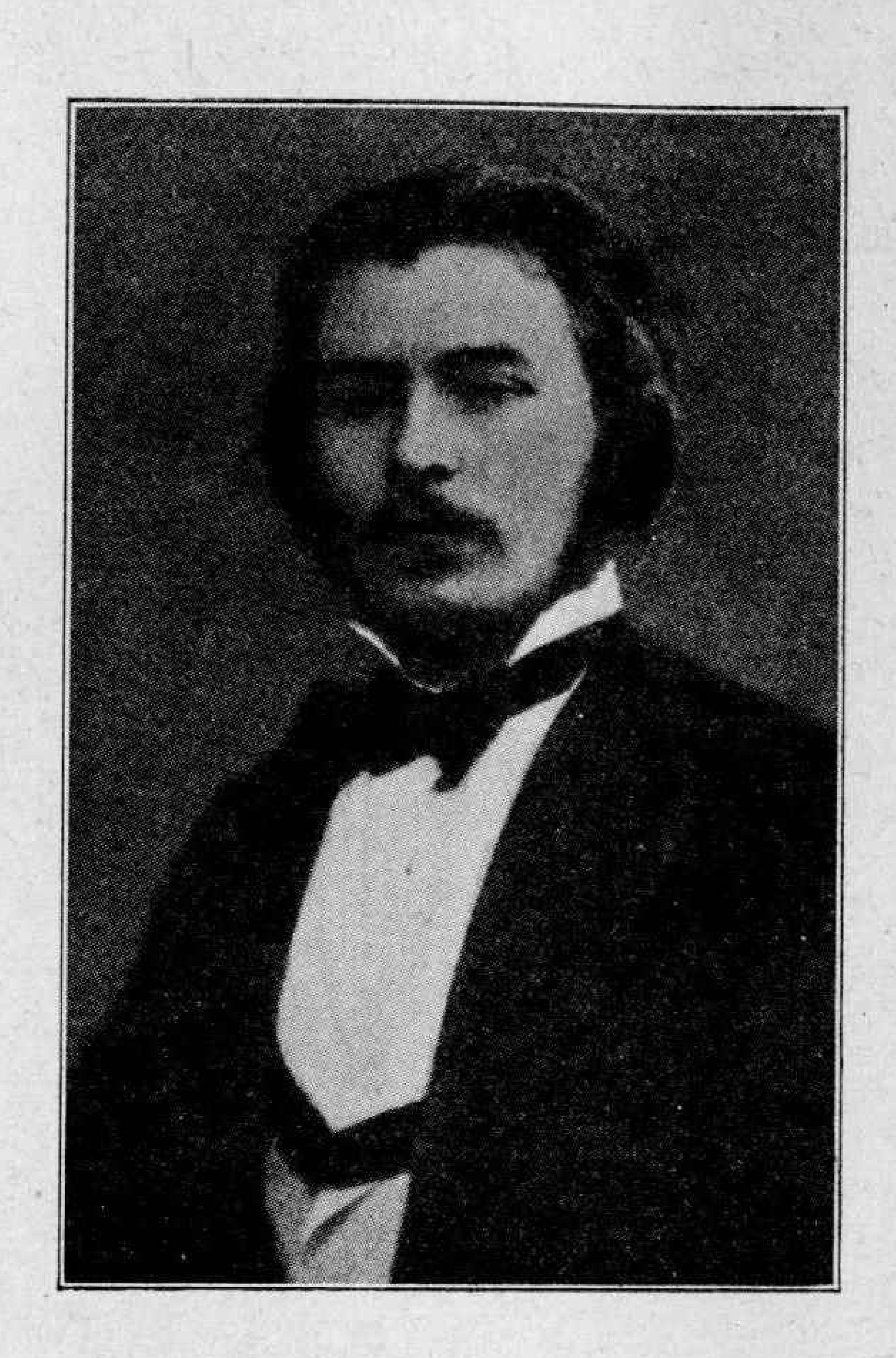
Das Bach-Klavier
Erbauer Karl Maendler in München



Alexander Skrjabin



Robert Schumann
nach einer Radierung von Max Coschell
(aus Schumanns Gesammelten Schriften, herausgegeben von Paul Bekker im Volksverband der Bücherfreunde [Wegweiser-Verlag] Berlin)



Arthur Nikisch
zur Zeit seiner Kapellmeistertätigkeit am Leipziger Stadttheater



Dekorationsentwurf von P. Aravantinos zur »Frau ohne Schatten« von Richard Strauß
Szene: Der Ruf des Falken